# De liras a cuerdas.

# Una historia social de la música a través de las estudiantinas.

# Medellín, 1940-1980

Héctor Rendón Marín

**De liras a cuerdas.**

**Una historia social de la música a través de las estudiantinas.**

**Medellín, 1940-1980**

Tesis de grado

Maestría en Historia

10ª cohorte

**HÉCTOR RENDÓN MARÍN**

Director

Dr. YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA

Departamento de Historia

Universidad Nacional de Colombia

Codirectora

MARÍA EUGENIA LONDOÑO FERNÁNDEZ

Etnomusicóloga

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Departamento de Historia

Medellín, 16 de febrero de 2009

Jurados:

**Fernando Antonio Gil Araque**

**Mario Yepes Londoño**

Sustentación: **31 de Julio de 2009**

Calificación: **Aprobada**

Mención: **Laureada**

**Contenido**

**Agradecimientos**

Agradezco a Yobenj Aucardo Chicangana, director de la tesis por su diligencia y esmero en el proceso de elaboración del trabajo; a María Eugenia Londoño, amiga y maestra que estuvo atenta a las múltiples encrucijadas musicológicas de la investigación; al cuerpo docente y administrativo de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas y a su Departamento de Historia; al grupo de investigación Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura, de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional, sede Medellín, y a su director, Renzo Ramírez Bacca, por su acogida; a la Dirección de Investigaciones DIME de la Universidad Nacional de Medellín, por su apoyo financiero; al grupo de investigación Valores Musicales Regionales, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, por su acompañamiento y sus aportes; a la institución educativa Rafael García Herreros por los espacios que brindó para la realización de este trabajo.

Muy especialmente agradezco a las personas e instituciones que facilitaron sus materiales y brindaron su conocimiento, como Gonzalo Molina, Juan Fernando Molina, José María Paniagua y Arturo Vahos; al Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia y a su bibliotecóloga Luisa Fernanda Hinestroza; a la Sala Antioquia de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia; al Archivo de la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia; a la Biblioteca Efe Gómez de la Universidad Nacional; al Centro de Documentación del Palacio de la Cultura; a la Biblioteca Pública Piloto; a la Sala Patrimonial de Eafit y a su directora, María Isabel Duarte; a Gloria Millán, de la Facultad de Artes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB); al Centro de Documentación Musical (CDM) de la Biblioteca Nacional y a su director Jaime Quevedo; a la Biblioteca Luis Ángel Arango; al Archivo General de la Nación y al Centro de Documentación Hernán Restrepo Duque de Ginebra (Valle del Cauca).

A todos los músicos y personas que mediante sus valiosos testimonios y aportes contribuyeron a la reconstrucción de esta historia: Jesús Zapata Builes, León Cardona García, Elkin Pérez Álvarez†, Argemiro García, Ligia Tamayo, John Castaño, Álvaro Muñoz, Pedro Nel Arango†, Dolly Toro, John Jaime Villegas, Miguel Cuenca, Alonso

Rivera y Ricardo Puerta; al historiador Luis Carlos Rodríguez por sus enseñanzas; a Alejandro Tobón Restrepo por su tenacidad.

A mis padres, Francisco Javier y Fanny Esther, quienes me enseñaron los caminos de la música colombiana; a mis hermanos, Javier Alberto y Juan Fernando, con quienes recorrí nuevos senderos.

A Ángela María Isaza y Camilo Rendón por su ternura, su paciencia y sus largas horas de espera.

## Introducción

Los conjuntos musicales tradicionales de Colombia, y específicamente aquellos circunscritos a la zona Andina, están constituidos por cordófonos tañidos, como la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que han estado incorporados, desde el siglo XIX, a una serie de agrupaciones conocidas como estudiantinas.[1] Las músicas que estas agrupaciones interpretan corresponden a ritmos muy particulares que, a la par con los instrumentos, han evolucionado y se han adaptado a las diversas necesidades expresivas de cada época.

Aunque dichos ritmos no se pueden vincular exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda podemos rastrear desde allí la derivación de dos tipos de expresiones: unas de origen erudito, que conservan en múltiples aspectos su forma y uso, elaboradas para piano, cuerdas frotadas y voces, como misas y arias, así como gavotas, danzas habaneras, contradanzas, valses y polkas, que alcanzaron cierto desarrollo académico luego de trasegar por ambientes cotidianos; y otras del ámbito popular, apropiadas y reelaboradas en un contexto social más amplio, utilizadas para animar la fiesta, el baile o la guerra, como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, sanjuaneros, merengues y rumbas; o para acompañar el trabajo y los oficios, como cañas, cañabravas y rajaleñas.

Actualmente existen, a lo largo de toda la región, grupos como chirimías, conjuntos rajaleñeros y conjuntos guabineros,[2] cuya vigencia y representatividad es significativa entre la población campesina que los constituye. Sin embargo, la música de cuerdas tradicionales se ha convertido, con el paso del tiempo, en una expresión distintiva de algunos sectores, de manera que ha quedado reducida casi exclusivamente a ciertas franjas semirurales y urbanas, y a su vez a círculos bastante estrechos y especializados.[3]

Las estudiantinas, cuyas características originales eran muy similares a las rondallas españolas, están muy ligadas a unas agrupaciones populares europeas, cuya cuna y albergue

---

[1] Es preciso señalar también la existencia de *tríos* y *cuartetos instrumentales,* cuya conformación en número de integrantes es más reducida.
[2] Conjuntos conformados, además, por instrumentos de viento y percusión variada.
[3] Rendón Marín, Héctor. Ponencia: “Una lúdica que empieza a sonar: experiencia pedagógica y artística con la música andina colombiana de cuerdas”. *IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM-LA. México, 4 de abril de 2002, pp. 1 y 2.

en nuestro país fueron las ciudades de Bogotá y Medellín desde finales del siglo XIX. De esta época datan los primeros registros que se tienen sobre estudiantinas en el contexto colombiano; en particular, sobresalen dos importantes agrupaciones que surgieron por el entusiasmo generado por las experiencias y estudios de algunos músicos nacionales en Europa, o por las fortuitas presentaciones y contactos con agrupaciones extranjeras: la Lira Colombiana, del maestro Pedro Morales Pino, y la Lira Antioqueña, asesorada por el músico español Jesús Arriola. Ambas inauguraron un fuerte movimiento cordofonista, cuyo esplendor se proyectó a lo largo del siglo XX.

Una posterior transformación de las estudiantinas, consideradas las primeras intérpretes de la música de cuerdas punteadas en Colombia (cuyos rasgos convergieron hacia la progresiva configuración de un imaginario que las comenzó a distinguir como agrupaciones "típicamente nacionales"), tuvo lugar entre las décadas del cuarenta y el sesenta, época en la que estas agrupaciones fueron ampliamente dinamizadas por un movimiento que se caracterizó por la continua conformación de conjuntos y la grabación de una significativa cantidad de discos. Dicho movimiento estuvo acompañado de abundantes cambios en torno a factores políticos y económicos, y —más decisivo aun— a fluctuaciones comerciales que propiciaron múltiples adelantos tecnológicos en Medellín, lo cual posibilitó que esta ciudad se convirtiera en el centro de la producción musical en Colombia, situación que atrajo incluso a gran cantidad de músicos extranjeros, que al lado de los músicos locales lograron impactar los mercados tanto nacionales como internacionales. Esto fue determinante para la conformación de una visión y un sentido estético de la música en diversos actores y públicos, incluso hasta la década de los ochenta, cuando las estudiantinas dejaron de ser populares y se alejaron del imaginario de las músicas nacionales del país. En este punto es importante resaltar el movimiento migratorio campesino que se dio en este periodo (movimiento originado por dramáticos factores de violencia), que convirtió a la naciente ciudad en una gran urbe. Dicho fenómeno generó procesos de recontextualización y apropiación de las músicas.

Otros cambios (originados en el exterior desde comienzos de los años ochenta) en los contextos sociales, económicos y políticos de la ciudad, detuvieron la proliferación de estas expresiones musicales y las transformaron en música de corta estela. Fenómenos

como el rock, la balada o la canción protesta entraron a "competir" abiertamente con las manifestaciones tradicionales (incluso con las de otras regiones), impactaron en los públicos e influyeron en el gusto estético de intérpretes, compositores y promotores culturales, y lo modificaron. Las nuevas producciones buscaron difundir expresiones cargadas de elementos inusuales en las músicas tradicionales, cuyos componentes armónicos, rítmicos y melódicos se convirtieron en fusiones y tendencias que de diversas formas se direccionaron al escenario global del siglo XXI.

El inventario de estudios puntuales sobre el desarrollo de las cuerdas en la ciudad (incluso en el ámbito nacional), en relación con los procesos sociales y culturales que se tejen en torno a ellas, ha sido realmente pobre. La mayor parte de estos estudios se reducen a la descripción de los rasgos superficiales de las agrupaciones o a la recolección de datos y anécdotas, que si bien ofrecen información importante, no logran llegar a una aprehensión real del fenómeno.

Según el investigador Carlos Miñana, los proyectos artísticos y culturales que tienen que ver con el desarrollo de las expresiones tradicionales del país se han asociado siempre a proyectos de carácter folclorista. Bajo esta perspectiva, músicos, públicos y dinamizadores se circunscriben a la repetición, a la conservación y a la inmovilización de dichas manifestaciones, bajo el precepto de salvaguardar la tradición y proteger la integridad de lo "folclórico". Desafortunadamente, debido a esta concepción se ven cuestionados los intentos serios de personas e instituciones que con su trabajo buscan precisamente hacer aportes al progreso de la materia. En comparación con trabajos de la misma índole en países como México, Cuba, Brasil o Argentina, incluso en otros de la región andina y caribeña del continente, "el relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, ha contribuido al atraso […] de este campo".[4]

Aun así, los primeros estudios tipológicos (realizados por músicos de oficio o por otros profesionales) que empiezan a "darle visibilidad a las músicas" desde diferentes puntos de vista, que incluso pueden resultar contradictorios entre sí, advierten siempre

---

[4] Miñana Blasco, Carlos. "La investigación sobre la música popular tradicional colombiana: entre el folclor y la etnomusicología". *Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Memorias.* Ministerio de Cultura, octubre de 2000, pp. 142-144.

sobre la necesidad de "estudiar y conservar las músicas tradicionales con el fin de que no desaparezcan", añade Miñana. Dichas investigaciones, de gran valor musicológico, fueron realizadas por autores como Emirto de Lima (*Folklore colombiano*, 1942); José Ignacio Perdomo Escobar (*Historia de la música en Colombia*, 1945); Otto Mayer-Sierra (*Música y músicos de Latinoamérica*, 1947); Daniel Zamudio G. ("El folklore musical de Colombia", en *Revista de las indias*, 1950); Jorge Áñez (*Canciones y recuerdos*, 1952); Andrés Pardo Tovar (*La guitarrería popular de Chiquinquirá*, 1963); Luis Lalinde Botero (*Diccionario jilosófico* [sic] *del paisa*, 1966); Agustín Jaramillo Londoño (*Testamento del paisa*, 1967); Guillermo Abadía Morales (*Compendio general de folklore colombiano*, 1970); Harry Davidson (*Diccionario folklórico de Colombia. Músicas, instrumentos y danzas*, 1970); Javier Ocampo López (*El folclor y los bailes típicos colombianos*, 1981); y Octavio Marulanda (*El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural*, 1984).[5]

El hecho de considerar las estructuras musicales europeas como único modelo estético ha propiciado que los estudios centren su atención en dichos prototipos, mientras la mirada sobre los submundos sonoros de lo popular se torna esquiva. Según el historiador Georges Duby,

> [...] la tendencia al conservadurismo es acentuada además por el movimiento que en todas las sociedades lleva a los modelos culturales a desplazarse poco a poco desde las cumbres de la jerarquía social donde toman forma, en respuesta a los gustos y los intereses de los grupos dirigentes, hacia medios cada vez más amplios y más humildes, a los que fascina y que se esfuerzan por apropiárselos.[6]

En esta operación, el investigador corre el riesgo de no despegarse de su propio tiempo ni de las ideologías que lo retienen.

En el plano institucional, el papel secundario que han tenido las administraciones públicas en el impulso a programas artísticos, así como el descuido por incentivar el conocimiento y la apropiación de nuestras músicas en los procesos pedagógicos que se desarrollan en la educación pública, han contribuido a congelar con asombrosa duración la promoción, el disfrute y el desarrollo de estas músicas. Sin embargo, actualmente, escuelas

---

[5] Miñana, op. cit., p. 143.

[6] Duby, Georges. "Historia social e ideologías de las sociedades", En: Jacques Le Goff y Pierre Nora (dir.) *Hacer la historia*. Barcelona, Laia, 1980, pp. 67-83.

y facultades, “construyendo el campo a contrapelo de las decisiones institucionales”,[7] así como organizaciones y líderes de festivales y concursos, implementan procesos educativos y artísticos más sólidos, apoyados en estrategias de formación e investigación.

Por eso las tareas para develar los contextos socioculturales de las estudiantinas en Medellín, los procedimientos pedagógicos que inseparablemente se asocian a la existencia de estos grupos musicales, y la compleja relación de imaginarios sonoros que se establece a lo largo del tiempo y el espacio —como respuesta a fenómenos de apropiación y circulación de las músicas, surgidos por los vertiginosos cambios sociales y urbanísticos en la ciudad desde mediados del siglo XX—, son aspectos que requieren pensarse de diversas maneras y que reclaman la construcción de alternativas participativas y críticas.

Es prioridad, por tanto, pensar en unas músicas vivas, nunca desligadas de significativos procesos de apropiación y difusión, cuyos protagonistas ya no están y cuyo testimonio y obra permanecen en el imaginario de las gentes, porque sencillamente fueron vividas y porque su quehacer se refleja en la constitución de nuevas agrupaciones de jóvenes que hacen constantes búsquedas y desarrollos a partir de su legado. Se trata entonces de buscar en la sociedad, en su movimiento y su cambio, y quizá en lugares donde la teoría sentada por años no ha permitido pensar una problemática para plantearse nuevas preguntas, y donde probablemente no se ha tratado de trazar rutas de análisis contrarias o paralelas al discurso cotidiano. El cambio cultural, como transformación y movimiento de la sociedad, resulta ser un estado inherente a su propia estructura, que se modifica en su relación con el espacio y con el tiempo, entidades que por esencia también están en constante modificación. Si la música es un producto cultural, también es cambiante y se adapta o se transforma dependiendo no solo de las particularidades de cada comunidad o grupo humano que la recrea, sino también de la apropiación que cada ser hace de ella.

En uno de los episodios del devenir cultural, cuya duración apenas alcanza una centuria, muchos hombres y mujeres, mediante su trabajo diario, desde sus anhelos y sus fracasos, desde sus logros y sus creaciones —muchas veces anónimos para la sociedad—, hicieron parte de la historia de las estudiantinas y permitieron a nuestra ciudad, y al país

[7] Ochoa Gautier, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”, En: *Cuadernos de nación. Músicas en transición.* Bogotá, Ministerio de Cultura, 2001, pp. 50.

entero, que varias generaciones se encontraran y se reconocieran en elementos comunes, recreados mediante lenguajes amables e incluyentes. “Cuanto mayor es el tiempo que separa al historiador de los hechos estudiados, más difícil y problemática resulta la comprensión de las mentalidades y de la cultura de los hombres de entonces”, afirma Carlo Cipolla.[8] Precisamente por eso, por su relativa cercanía temporal con el fenómeno, la historia de las estudiantinas se hace fundamental. En esta historia, recursos como las entrevistas a personajes claves, que continúan vivos, se convierten en elementos imprescindibles para identificar el tema; son igualmente importantes las publicaciones sonoras que datan de hace cincuenta o sesenta años, las cuales están acompañadas por gran cantidad de portadas, elementos publicitarios y materiales adicionales, que también sirven para entender el paso de las estudiantinas por nuestra sociedad.

No obstante, estas fuentes se encuentran cada vez más dispersas, y sus documentos se diluyen entre lo efímero de la memoria sonora de las gentes, cuando en el mejor de los casos existió un disco o una partitura; como lo señala Duby, en el rastreo de estos documentos, “sólo la atención que ocasionalmente les prestaron las capas dominantes permite a veces adivinarlas, pero la imagen que se revela por ese intermedio es siempre borrosa, parcial y singularmente deformada”.[9] En este sentido, el trabajo se hace más complejo, pues numerosos grupos y personas hicieron su trabajo musical sin haber tenido la posibilidad de plasmar su obra en medios de lectura duraderos. Casos de excepción los constituyen las colecciones de personas como Gonzalo y Juan Fernando Molina, o los archivos del Fondo de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, así como la colección Cuéllar y la Sala Patrimonial de la Universidad Eafit, todos los cuales, mediante la consulta y préstamo de sus archivos, facilitaron la realización de esta investigación.[10] Además, mediante la lectura de múltiples textos relacionados con conceptos y teorías de la historia social, la historia de Medellín, el cambio cultural y la musicología, se pudieron construir los diversos contextos teóricos para el desarrollo de este trabajo. Por tratarse de una problemática nueva, como es la de abordar los estudios históricos en relación con la

[8] Cipolla, Carlo. *Entre la historia y la economía*. Barcelona, Crítica, 1988, p. 19.
[9] Duby, op. cit., pp. 72 y 73.
[10] Al contrario de otras colecciones a las cuales no se pudo tener acceso, como la colección de Hernán Restrepo Duque, depositada en la Fonoteca de Antioquia, por falta de los recursos tecnológicos adecuados.

música, el problema del método de trabajo también se hace más complejo: como no es una historia oficial, tiene que haber un cambio en el tratamiento de las fuentes. Según lo señala el historiador inglés Peter Burke, el análisis de un tipo de documento como la fotografía o las imágenes es complicado, debido a que la imagen capturada, incluso la imagen sonora para nuestro caso, "no ofrece un reflejo de la realidad sino representaciones de la misma"; no es portadora objetiva de la realidad.[11]

Un acercamiento a las vidas de quienes participaron en este proceso es tarea crucial para repensar la manera como se ha desarrollado la construcción cultural de nuestras comunidades y el modo como ellas han expresado su realidad; este estudio se debe hacer alejado de la larga historia oficialista, cuyos puntos de vista han cristalizado al país en una especie de novela fría y cenicienta, donde no solo la violencia y la desigualdad, sino también la perenne creencia de que es imposible acceder a nuevas y mejores formas de vida, han sido el único horizonte, cuya sima está destinada a soportar el peso anquilosado de la desesperanza. Debido a los diversos puntos de vista que se cruzan en este tema, el presente trabajo buscará develar una serie de prejuicios colectivos, que por más que se quiera evitar confluyen en miradas particulares y posturas que a veces responden más a convenciones encontradas que a acuerdos compartidos. De acuerdo con Burke,[12] y en consonancia con la manera como algunos historiadores contemporáneos piensan la historia, hacer una historia desde las problemáticas de la vida cotidiana, desde la experiencia ordinaria de pequeños grupos, se convierte en el punto de partida para escribir una historia de la sociedad —aunque el valor de ciertos hechos o comportamientos pierda sentido de una comunidad a otra—. Por eso, pensar en una historia de hombres pequeños, que en sí interesan muy poco, puede representar mucho para la historia general de las naciones, de sus pensamientos y de sus identidades, según lo afirma el historiador Ronaldo Vainfas, refiriéndose a los postulados de la micro historia.[13] Según Vainfas, con este procedimiento se puede hacer una historia total en un universo minúsculo, que la mirada macro a veces no

[11] Burke, Peter. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". En: *Formas de hacer la historia*. Madrid, Alianza, 1993. p. 28.
[12] Burke, op. cit., pp. 18, 19 y 32.
[13] Vainfas, Ronaldo. "Estereótipos da crítica historiográfica: mentalidades e micro–história". En: *Revista Fragmentos de cultura*, Goiânia, Vol. 14, No. 9, Sep. 2004, pp. 1.549-1.563.

alcanza a identificar; mediante la reducción de la escala de observación se pueden redimensionar los aspectos económicos, políticos, culturales y sociales.[14]

Las maneras de apropiación, los mecanismos de difusión —muchas veces condicionados por factores comerciales— y el vestigio de un sonido en la comunidad, también dependen de intereses cuya rentabilidad muy pocas veces va a parar a manos de los hacedores de la música. Aunque la economía es inherente a la cultura, el tema económico no ha sido siempre el centro de atención en nuestras comunidades intelectuales musicales, y mucho menos en sus círculos populares. Se han dado debates desde distintos enfoques, pero no se han construido discursos apropiados y pertinentes sobre el tema.

Por su parte, la sociedad también ha ido modelando una especie de escala clasificatoria de la música de acuerdo con los grupos humanos que las usan y las apropian: músicas de clase alta, músicas de clase baja, músicas de estilo, músicas del montón… es cierto que existen estas rejillas conceptuales, pero las complejas relaciones entre unas y otras, así como la singular gama de préstamos, hacen del tema un asunto mucho más complejo que va más allá de la clasificación o la descripción de los géneros, de quienes las hacen y quienes las escuchan.

Respecto al tema del presente trabajo (una historia social de la música a través de las estudiantinas en la ciudad de Medellín), tampoco se han desarrollado aportes metodológicos o conceptuales claros que definan un rumbo. Más aún, el problema no radica siquiera en decir que los historiadores, los músicos y los economistas del país no se han puesto de acuerdo sobre el problema, sino en que se han preocupado poco por él. Es cierto que existen trabajos que apuntan a la definición y evolución de géneros, agrupaciones o instrumentos, que muestran claramente un panorama de las expresiones, tendencias y autores a lo largo de la geografía y la historia cultural del país,[15] y es válido reconocer sus

[14] Por ese motivo, si bien la tesis plantea un trabajo histórico, donde son importantes los hechos y las teorías, se tiene muy en cuenta a las personas que hicieron esta historia; por eso sus nombres, el instrumento que interpretaron, sus agrupaciones, más que aparecer como escuetos listados que bien pueden arrojarse a las últimas páginas, a modo de anexo, aparecen por el contrario ocupando un puesto importante en el texto; con ello se trata de hacer un reconocimiento a su labor, tal vez nunca escrita, seguramente relegada al olvido.

[15] Sin embargo, Kula, historiador y economista polaco, afirma que "la búsqueda de 'precedentes' ha sido siempre la diversión preferida de los historiadores tradicionales. Esta labor no es de las más fecundas", y añade irónicamente: "con un poco de buena voluntad se pueden encontrar precedentes a cualquier fenómeno".

aportes a la historia de la música, y en general, de las expresiones de tipo cultural, ya que contribuyen a la consolidación de una identidad. Pero realmente, ¿es sólo desde la perspectiva económica, por ejemplo, que se deben hacer dichos análisis para que adquieran algún tipo de reconocimiento, para que puedan acceder a algún nivel de importancia? Cipolla ayuda a equilibrar los temores cuando expresa que "en la realidad de las cosas no existe historia económica, de la misma manera que no existe historia política, historia social, historia de la tecnología, ni historia cultural. Existe la historia, sencillamente historia, es decir, la vida en su finita e inextricable complejidad, magma en flujo constante, poderoso y al mismo tiempo frágil".[16]

¿Por qué no pensar entonces en una historia social de la música a través de un hecho sonoro cuya procedencia y procesos, a pesar de muchas transformaciones, continúa siendo representativo para nuestra comunidad? Si bien, como fenómeno local, las estudiantinas impactaron un momento y un espacio específicos de una ciudad y un país, no fueron un fenómeno aislado de la realidad cultural que diversas ciudades y comunidades de Latinoamérica vivieron simultáneamente. Aunque plantear un estudio de este tipo aparentemente no resulta nocivo, y por el contrario aparece como una práctica nueva y provechosa para el desarrollo de las disciplinas históricas y musicológicas, se puede correr fácilmente el riesgo de quedarse en especulaciones y en aportes finalmente insignificantes. "La disciplina de la historia está ahora más fragmentada que nunca. Los historiadores de la economía son capaces de hablar el lenguaje de los economistas; los historiadores del pensamiento, el de los filósofos, y los historiadores sociales, los dialectos de sociólogos y antropólogos sociales. Pero a estos grupos de historiadores les comienza a resultar cada vez más difícil conversar entre sí".[17] En este sentido, y sin ser pesimistas, pensar que si esta situación fuera abordada desde el punto de vista del músico, la disyuntiva sería más dramática, pues la mayoría de las veces éste invierte todo su esfuerzo en el oficio de la interpretación, de la composición o de la enseñanza de su instrumento, y en un muy bajo porcentaje en reconocerse como sujeto que puede proponer alternativas y actuar sobre

---

Kula, Witold. "Algunos aspectos de la colaboración entre historiadores y economistas". En: Cafagna et al. *Industrialización y desarrollo*. Madrid, Alberto Corazón, 1974, p. 16.

[16] Cipolla, op. cit., p. 18.

[17] Burke, op. cit., pp. 35 y 36.

situaciones sociales, políticas o económicas, diferentes al campo de acción en que se desenvuelve.

Actualmente la sociedad exige investigadores abiertos a la realidad, que no solo se apropien de los conocimientos específicos de su disciplina, sino que además se comprometan con la problemática social de un mundo globalizado, como un subproducto de "la división creciente del trabajo en nuestra sociedad industrial (o postindustrial) tardía".[18] El diálogo de saberes se hace fundamental. Es necesario aprender de los antropólogos sociales, de los economistas, de los críticos literarios, de los psicólogos, de los sociólogos, etc., y colaborar con ellos; las ciencias de la informática, la archivística y la bibliotecología se convierten en campos del pensamiento con unos retos comunicativos y multidisciplinares sin precedentes. Los historiadores del arte, la literatura y la ciencia, que solían atender a sus intereses aislándose en mayor o menor medida del grupo principal de los historiadores, mantienen en la actualidad un contacto más habitual con ellos. "La proliferación tiene sus ventajas: aumenta el conocimiento humano y fomenta métodos más rigurosos y niveles más profesionales", puntualiza Burke.[19] En consecuencia, no hay estudios totales, y nadie agota un tema. Muchos historiadores nuestros, nuevos y expertos, están trabajando en correlacionar las categorías sociales con las categorías estéticas. La música y la historia proponen en estos momentos un objeto de estudio más unificado, cuyos vínculos son cada vez más evidentes, con un discurso en plena construcción. La historia social de la música permitirá redimensionar una forma de pensar la sociedad desde aspectos que siempre han estado presentes en ella, pero que no han permitido reconocer que ante todo está viva, porque en sí es ritmo y movimiento.

La presente investigación se propuso realizar un estudio descriptivo, analítico y contextual de las estudiantinas en la ciudad de Medellín durante el periodo 1940 a 1980, desde teorías y métodos propios de la historia, la música y la musicología, con el fin de caracterizar las principales agrupaciones de la ciudad, analizar los aspectos más relevantes en la constitución de sus técnicas y estéticas musicales y contextualizar los principales procesos sociales, culturales y económicos que determinaron su aparición y desarrollo. Se

[18] Ibíd., p. 36.
[19] Ibíd.

tuvieron en cuenta específicamente los procesos correspondientes al periodo que va de 1940 —a partir del auge de la radio y la industria discográfica en Medellín— hasta el surgimiento de las nuevas formas de transmisión medial que desde 1980 aproximadamente determinaron cambios sustanciales en los procesos de difusión y circulación de la música de cuerdas en los ámbitos local y nacional.

Para el logro de la propuesta investigativa fue necesario implementar diferentes estrategias de búsqueda que contribuyeran a la definición y exposición de los antecedentes, del contexto, de los actores y de los fenómenos culturales que giraron en torno a las cuerdas en la ciudad. El estudio estuvo atento a la recopilación y análisis de discografías (discos de acetato, casetes y discos compactos), programas de mano de conciertos, artículos de prensa, fotografías, videos y partituras, que sirven como testimonio de los procesos desarrollados. Estos materiales se rastrearon en colecciones privadas de músicos y coleccionistas como Gonzalo Molina, Juan Fernando Molina, José María Paniagua y Arturo Vahos; de igual modo, se consultaron los archivos patrimoniales de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia, el Fondo de investigación y documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia,[20] el Archivo Patrimonial de Eafit,[21] el Centro de Documentación del Palacio de la Cultura, el Archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, el Archivo Emisora Cultural Universidad de Antioquia, el Centro de Documentación Hernán Restrepo Duque, de Ginebra (Valle del Cauca), el catálogo de la Colección Cuéllar, depositada en el Centro de Documentación Musical de la Escuela Superior de Artes de Bogotá ASAB, el Centro de Documentación Musical CDM de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Archivo General de la Nación.[22]

Una fuente oral, memoria viva de este fenómeno, se recuperó mediante entrevistas a varios músicos y personajes de amplio reconocimiento nacional e internacional, quienes además participaron activamente desde la década del cuarenta en los procesos artísticos y

---

[20] Donde reposa la colección del maestro Luis Uribe Bueno y la de otros compositores nacionales, así como un copioso y valioso archivo de audio, partituras y libros, referidos a las músicas populares y tradicionales del país.

[21] Allí se encuentran colecciones importantes, como el archivo de partituras de *La Voz de Antioquia,* programas de mano de diferentes teatros de la ciudad, y las revistas *Micro* y *Hojas de Cultura Popular Colombiana.*

[22] No se tuvo acceso a los archivos de la Radiodifusora Nacional en Bogotá, pues al momento de la visita se encontraban en pleno proceso de acomodación y reclasificación.

culturales de la ciudad; mediante el testimonio recogido en estas entrevistas se pudieron confrontar diversos aspectos del desarrollo musical de las estudiantinas, y se pudo realizar una rigurosa contrastación de las fuentes.[23] Son ellos los músicos Jesús Zapata Builes, León Cardona García, Argemiro García, Ligia Tamayo, John Castaño, Álvaro Muñoz, Pedro Nel Arango†, Dolly Toro, John Jaime Villegas, Miguel Cuenca, Alonso Rivera y Ricardo Puerta, quienes colaboraron en la recuperación histórica del tema y en la adquisición de material documental. De igual modo, se debe destacar la contribución del grupo Valores Musicales Regionales,[24] compuesto por los investigadores María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón, Héctor Rendón y Gustavo López, así como los apuntes del historiador de la Universidad Nacional, Luis Carlos Rodríguez, que también fueron valiosísimos en el trabajo. Por otra parte, la experiencia desarrollada desde los años setenta por la extinta Escuela Popular de Arte, EPA, trazó elementos claves para analizar el último periodo de las cuerdas en la ciudad, propuesto en esta investigación.

El material sonoro y visual, al cual se le hizo copia digital en un 90%, hace parte del acervo documental de este trabajo y está debidamente almacenado y protegido en el Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia, unidad especializada en documentación musical tradicional y popular del país y Latinoamérica, que cuenta con los recursos básicos para la clasificación, análisis y ordenamiento de sus documentos sonoros, así como con espacio para el almacenamiento de sus colecciones y con recursos técnicos esenciales para la protección y conservación de los materiales, como control de temperatura y de humedad; una selección de dichos materiales se depositó en el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional, sede Medellín. La clasificación y el análisis de la información compilada se realizó mediante el software Atlas.ti, herramienta de análisis cualitativo que permitió no solo la manipulación y

---

[23] Las entrevistas fueron transcritas y se constituyen en material de archivo de la investigación.

[24] Desde Valores Musicales Regionales, grupo de investigación adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, se desarrollan en la ciudad y el departamento diferentes tareas de investigación y extensión en torno a fenómenos y procesos de reapropiación y difusión de las músicas, tanto desde elementos conceptuales y teóricos específicos, como desde instrumentos y recursos interdisciplinarios pertinentes al desarrollo de las investigaciones; algunas de éstas han tenido reconocimiento nacional, como el otorgado en el Premio Nacional de Cultura 2005. El grupo administra además el Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, unidad de información que cuenta con un numeroso y variado archivo en constante crecimiento.

la visibilización de los materiales digitalizados, sino también la generación de acotaciones y observaciones debidamente registrados, lo cual permitirá, incluso a futuro, retomar con agilidad y certeza la cantidad de conceptos y aspectos derivados de este trabajo, que por su especificidad no fueron incluidos.

El diseño de la presente obra incluye los siguientes componentes, distribuidos en cuatro capítulos y tres anexos: el primer capítulo identifica los diferentes procesos de fundación de las liras y las estudiantinas en Medellín, en relación con fenómenos de expansión de la música de cuerdas españolas en Latinoamérica y sus formas de adaptación a las transformaciones sociales y culturales de la ciudad desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. El segundo capítulo presenta los diferentes usos, funciones y prácticas de las estudiantinas constituidas en Medellín entre 1940 y 1980, en sus diferentes procesos de inserción a la industria cultural, en el consumo (como nueva práctica de la vida social de la ciudad) y en su papel en la construcción de representaciones e imaginarios. Reconocer los diferentes procesos de tránsito y reacomodación de las estudiantinas a las dramáticas demandas de la globalización industrial y cultural hacia finales del siglo XX es el tema del tercer capítulo. El cuarto presenta una mirada general a la vida y a la obra de los músicos y las agrupaciones que hicieron parte de este episodio de la historia musical de Medellín. Finalmente, mediante los anexos se ilustra un inventario general de las grabaciones realizadas en el periodo estudiado, con un listado de los títulos y los autores de los fonogramas, un listado de otras estudiantinas en el Valle de Aburrá, el departamento de Antioquia y el país, y un disco compacto con una muestra visual y sonora de la producción discográfica de las agrupaciones.[25]

[25] Cada fonograma tiene una duración de 45 segundos, de acuerdo con normatividades relacionadas con la protección de los derechos de autor y la propiedad intelectual.

## 1. Liras y estudiantinas

### Liras

Las primeras estudiantinas que hubo en el país se llamaron liras. Y como a lo largo del siglo XX ambos conceptos se prestaron para múltiples y delirantes confusiones, es necesario buscar sus orígenes antes de definir qué es una estudiantina. Ello permitirá descubrir cómo ambos términos, si bien no pueden analizarse desde una temporalidad simultánea, sí pueden llegar a complementarse.

Respecto al motivo por el que a estas agrupaciones se les llamó liras inicialmente sólo hay conjeturas. Es probable que con dicho término se buscara en principio ocultar, matizar o disminuir un poco el sentido de aficionado que los antecesores de las estudiantinas españolas dejaron bajo el rótulo de tunantes y manteadores, latente aún en Colombia hasta mediados del siglo XX.

Desde la creación de la Universidad de Salamanca, la primera universidad española, fundada hacia 1218, se comenzó a hablar de grupos de estudiantes cuyo comportamiento los llevaba fácilmente al exceso y al desorden. Aunque para esa fecha no hay alusiones a las estudiantinas propiamente dichas, en algunos libros tradicionales de la Península Ibérica, especialmente de la literatura picaresca, aparecen diversas situaciones “tunantescas”, entre pícaros y estudiantes que se ven envueltos en incidentes propios de holgazanes y trotamundos.[1] Por eso en España el concepto de estudiantes y estudiantinas ha estado generalmente asociado, de manera indivisible, a la diversión y al jolgorio. Además, de múltiples maneras se han combinado los conceptos de manteadores, sopistas, tunantes y tunas, de modo que estos términos se han difundido de manera confusa a lo largo del tiempo.

Por otra parte, la actitud festiva significaba vivir bajo condiciones económicas poco satisfactorias. Los “manteístas”, grupo de estudiantes reconocidos por su larga capa o manteo, y los “sopistas”, denominados así por andar en busca de un sorbo de papilla, eran

[1] Al respecto, Rafael Yzquierdo Perrín, en el libro *La estudiantina, la tuna y los tunos*, hace un amplio recorrido por las diversas manifestaciones y prácticas de dichos grupos en la España medieval y en la moderna. Yzquierdo Perrín, Rafael. *La estudiantina, la tuna y los tunos*. Bilbao, Beta, 2004, p. 17.

reconocidos por su aspecto indigente y su condición analfabeta. José García Mercadal indica que

> [...] estos estudiantes formaban entre sí una a modo de vasta asociación, donde se encontraba la igualdad más perfecta, pues habiéndose borrado toda distinción social, los recuerdos de comunes miserias, avivados por la complicidad de ciertos delitos, unían a todos los asociados con firmeza indisoluble. Constituían esta asociación de la miseria famélicos y vagabundos estudiantes.[2]

Esto indica, si además se tiene en cuenta el deterioro económico y social de España durante el siglo XIX, posterior a décadas de introspección y crisis dinástica que entre otros sucesos acarreó la emancipación de sus colonias americanas, que el nivel de vida de las personas, y en este caso de jóvenes y estudiantes, era dramáticamente bajo.

> Por todo esto, a nadie sorprendían las coplas que se entonaban por todos los puntos de nuestra geografía, principalmente en aquellos en donde había universidad, referidas, con ligeras variaciones, al hambre que pasaban, como tampoco extrañaba ser conocidos aquellos estudiantes, al menos de nombre, como "estudiantes tunantes o de la tuna", entendiéndose por tales, aquellos que hacían "la vida ociosa, libre y vagabunda".[3]

Debido a esta situación, era común que los estudiantes recurrieran constantemente al favor de las personas, no solo para su manutención sino sobre todo para su supervivencia; además, era frecuente que en sus mantas llevaran envueltos utensilios personales, como cucharas y tenedores.[4]

Sin embargo, un fenómeno musical ocurrido en España a principios del siglo XX le dio un matiz diferente a la herencia organológica de nuestras estudiantinas. Se trata de las *orquestas de pulso y púa*, estudiantinas que empezaron a tratar su música y sus instrumentos de forma orquestal,[5] con lo que comenzaron a establecer diferencias entre los grupos de "música culta"[6] y los de "música popular". Entre muchas de estas agrupaciones (compuestas también por niños y mujeres, o mixtas) se destacaron la Orquesta

---

[2] García Mercadal, José. *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Madrid, Espasa Calpe. Colección Austral, N.º 1.180. Citado por Yzquierdo, op. cit., p. 24.
[3] Yzquierdo, op. cit., p. 23.
[4] Por eso, con el tiempo, una cuchara y un tenedor cruzados se fueron convirtiendo en el emblema de estas agrupaciones.
[5] Rey, Juan José y Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid, Alianza, 1993, p. 118.
[6] Las comillas son de Rey y Navarro.

Mandolinista Española (véase foto 1), fundada en 1911 por Germán Lago Durán (1883-1967); el Trío Albéniz (véase foto 2), grupo de larga trayectoria, conformado hacia 1910; el Cuarteto Aguilar (véase foto 3);[7] la Orquesta Ibérica de Madrid[8] y el Cuarteto Iberia, fundado hacia 1933.



Foto 1. *Orquesta Mandolinista Española.* Fotógrafo sin identificar, ca.1911. 13 x 18 cm. Fuente: Juan José Rey y Antonio Navarro. *Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid, Alianza, 1993, p. 128.

La Orquesta Mandolinista Española estaba compuesta por bandurrias, laúdes, guitarras y un piano. Es interesante observar el laúd y

[7] El Cuarteto Aguilar fue fundado en 1923, después de que sus integrantes estudiaron varios años con los maestros "Minguella y, sobre todo, Germán Lago". Sus primeros conciertos fueron realizados en Madrid en 1925, momento en el cual comenzaron una extensa carrera nacional e internacional en países como Alemania, Bélgica, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina y Paraguay, principalmente. (Rey y Navarro, op. cit., pp. 99 y 135). Cuando el Cuarteto Aguilar vino a Colombia en 1935, el pianista y compositor vallecaucano Antonio María Valencia les hizo una versión de su *Sonatina boyacense*, originalmente escrita para piano.

[8] Germán Lago también fue fundador de la Orquesta Ibérica hacia 1928. Rey y Navarro, op. cit., pp. 143 y 144.

el archilaúd, cuya construcción es muy similar a la vihuela, instrumento que tuvo amplia difusión en diferentes regiones de Colombia; también se debe destacar la forma de una de las guitarras, cuya extensión de las cuerdas hacia un mástil adicional posibilitó seguramente ampliar el registro de las notas graves, de primera importancia en el apoyo armónico de cualquier agrupación. Al respecto, Félix de Santos (Valladolid, 1874 - Barcelona, 1946) diferenció dos prototipos de instrumentos de púa: aquellos de mango corto, como la mandolina española y la bandurria, y los de mango largo, como el laúd y el archilaúd.[9]



Foto 2. *Trío Albéniz.* Fotógrafo sin identificar, ca.1915. 5.5 x 8 cm. Fuente: Rey y Navarro, op. cit., p. 128.

El Trío Albéniz estaba conformado por los niños José Recuerda, bandurria, Eduardo Mañas (reemplazado después por el laudista José Molina) y Luis Sánchez Granada, guitarra.

[9] Rey y Navarro, op. cit., p. 89.



Foto 3. *Cuarteto Aguilar.* Fotógrafo sin identificar, 1931. 13 x 18 cm. Fuente: Rey y Navarro, op. cit., p. 128.

Éste era un famoso cuarteto de laúdes compuesto por los hermanos Ezequiel, Paco, Elisa y Pepe Aguilar.

Pero como nuestras estudiantinas surgieron antes de la aparición de las orquestas de pulso y púa, y su concepción estaba más relacionada con estudiantes y sopistas —por su cercanía con la zarzuela y la ópera —, el hecho de llamarse "estudiantinas" en Colombia puso en desventaja el quehacer de los grupos locales que fueron surgiendo en la ciudad y cuyos intereses apuntaron más allá del escenario teatral como una manera de acercarse a los nuevos espacios internacionales del espectáculo.

Otra hipótesis respecto al surgimiento del término *lira* asociado a las estudiantinas tiene que ver con el papel que desempeñó el *luthier* bogotano Manuel Montoya en 1899, quien utilizó la marca "Lira colombiana" para designar sus instrumentos, que presentó en la

Exposición Nacional de 1899 en la capital colombiana; un texto de Gumersindo Perea, publicado en el catálogo de dicha exposición, se refiere así:

> El señor Manuel Montoya presenta un terno compuesto de un instrumento que llama *Lira Colombiana*, de una guitarra y de un tiple cuya forma nueva y elegante es de su invención. El primero reemplaza también á [sic] la bandola. En la construcción de todos se observa un nuevo sistema en la caja armónica que á [sic] más de darles mucha resistencia á [sic] las tapas y aros, da á [sic] los sonidos un timbre agradable y una sonoridad robusta, soportando también el temple al diapasón normal. Emplea una corteza de madera europea que pulimenta y lustra y le da al instrumento una apariencia artística y muy bella. El señor Montoya ha visitado fábricas extranjeras de instrumentos musicales, y creo ha trabajado en algunas, por lo cual se nota en su trabajo mayor finura y corrección; por lo tanto merece especial mención.[10]

Es probable que los instrumentos de Montoya hayan sido utilizados por los integrantes de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino para desarrollar su carrera artística; "desde eso se le siguió llamando lira a la bandola".[11] Según Hernán Restrepo Duque, la nueva bandola que trajo Pedro Morales Pino, "una bandola avanzada", gracias al orden de cuerdas que éste le agregó, no solamente sustituyó entre nosotros la antigua bandola o bandolín, sino que reorientó el nombre de estas agrupaciones; "es muy posible que al presentar esta bandola se hablara de las bandolas de la Lira del maestro Morales Pino, y fue por eso por lo que comenzamos en Antioquia, y no más que en Antioquia, a llamar lira a la bandola", pues este nombre fue mucho más generalizado aquí que en otras regiones del país.[12] Igual afirmación sostiene el investigador e historiador Luis Carlos Rodríguez cuando dice que "la agrupación que tenía Pedro Morales y sus secuentes [sic], las llamó liras por el instrumento que él había acabado de confeccionar".[13]

---

[10] Perea, Gumersindo. "Informe del jurado de calificación en el ramo musical". En: *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora*. Bogotá, Imprenta de Luis M. Holguín, 1899, pp. 114-115.

[11] Rico Salazar, Jaime. "¿Por qué a la bandola le llaman 'Lira'?". *Revista Nostalgias Musicales*. Medellín, N.º 4, mayo de 2007, p. 24.

[12] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Programa "La música en Antioquia". Medellín, Biblioteca Pública Piloto – Cámara de Comercio – Secretaría de Educación – Universidad Nacional, 15 de septiembre de 1988.

[13] Luis Carlos Rodríguez. Entrevista personal, Medellín, 18 de septiembre de 2007.

**Estudiantinas**

Respecto a la palabra 'estudiantina' —el término más aceptado, incluso a lo largo de Latinoamérica—, se refiere a una agrupación de origen español, cuya composición inicial de bandurrias, mandolinas, guitarras, laúdes y castañuelas, con acompañamiento de flautas y violines, se diversificó en una amplia variedad de esquemas y adaptaciones con una característica importantísima: se apropiaron de los recursos musicales autóctonos de cada región donde se asentaron. Debido a que fueron incluidas en montajes de ópera y zarzuela, se constituyeron también en acompañantes de numerosos momentos de esparcimiento de la vida pública, aspecto que influyó notablemente en la conformación de estudiantinas en diferentes ciudades del continente.[14] La movilidad y la versatilidad de estas agrupaciones se evidenciaron no solo en su flexibilidad para acomodarse a diversas plantillas, donde se incluyeron instrumentos de toda índole, sino también en su capacidad de interpretar músicas vivas, que sirvieron para satisfacer las necesidades expresivas de las comunidades que las acogieron. Por eso las estudiantinas llegaron a tener mandolinas, mandolas, cuatros, tiples, charangos, quenas y acordeones, para la interpretación de sones, danzones, rumbas, guarachas, joropos, bambucos, pasillos, tangos y otros géneros propios de las músicas populares latinoamericanas.

Después de todo, el uso de este vocablo, y no el de lira, fue la denominación más generalizada en diferentes ciudades del país.[15] Eso sí, la exigencia básica que nuestros músicos han reclamado y reclaman en la conformación de éstas, es la presencia de bandolas, tiples y guitarras, según se indica en los párrafos siguientes.

---

[14] Vale la pena mencionar algunas de las principales compañías de ópera y zarzuela italianas y españolas que vinieron a la ciudad de Medellín entre 1888 y 1900: la Compañía de Zarzuela de Monjardín e Iglesias, 1888; la Compañía de Zenardo-Lombardi, 1889 (que presentó obras como *Fausto, El Barbero de Sevilla, La Traviata, Rigoletto* y *Caballería Rusticana)*; la Compañía de Zarzuela de Jesús Arriola (personaje fundacional de las liras, que se quedó a vivir en la ciudad), 1893; la Compañía del maestro Azzali, 1894; y la Compañía de ópera y zarzuela de Uguetti y Dalmau, 1896. Botero Gómez, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín. 1890-1990*. 2ª. ed. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, Municipio de Medellín, 1998, p. 133.

[15] Existieron diversas agrupaciones bogotanas, como la Estudiantina Murillo; la Estudiantina Jazz, dirigida por Hernando Rico Velandia hacia 1930; la Estudiantina Ecos de Colombia, fundada por Álvaro Romero y dirigida por Jerónimo Velasco; la Estudiantina X, de Murillo y Velasco, y la Estudiantina Melodías de Colombia, fundada y dirigida por el músico caleño Lisandro Varela. También hubo otras agrupaciones surgidas en Barranquilla y Cali, hacia mediados del siglo XX.

Jesús Zapata Builes, uno de los músicos más importantes de la música de cuerdas pulsadas en el país, explica que "una estudiantina es un grupo [de] bandola, tiple y guitarra al cual se le puede agregar lo que quiera, [pueden ser] dos bandolas, tres bandolas, dos tiples, dos guitarras, el número no importa".[16] El maestro León Cardona, músico de crucial importancia para el desarrollo de las cuerdas en Colombia, opina que "una estudiantina está conformada por bandola, tiple y guitarra, donde hay uno de cada instrumento o varios de cada uno de ellos".[17] Según Álvaro Muñoz, músico pastuso radicado en Medellín, una estudiantina debe estar conformada por los tres instrumentos principales que conforman la organología de la música andina colombiana, como son la bandola, instrumento típicamente melódico, el tiple y la guitarra.[18] Miguel Cuenca, músico antioqueño, reclama siempre la conservación estricta de tiples, bandolas y guitarras, para que sea "la estudiantina pura".[19]

Guillermo Abadía Morales, investigador y folclorista, también desde un punto de vista esquematizante indica que una estudiantina es una agrupación que tiene entre tres y seis bandolas, dos o tres tiples, una o dos guitarras y un chucho que marca el pulso rítmico; en ellas solo es posible la presencia de la flauta, pues ésta no rompe la "unidad tradicional de la estudiantina clásica" por tratarse de un instrumento propio de los aires indígenas andinos, como el bambuco caucano, el bambuco huilense y el torbellino. Otro instrumento que se permite en una estudiantina, continúa Abadía, es el laúd, porque juega con las bandolas "un severo papel de viola frente a los violines. En cambio, nunca sería justificable [...] la presencia del contrabajo (ensayado como moda en estos años), ya que su timbre desapacible se hace recalcitrante frente a dos o tres tiples y a una o dos guitarras, que ya de por sí equilibran las cuatro o seis bandolas de la agrupación, es decir, las voces [...] cantantes".[20]

Luis Carlos Rodríguez dice que una estudiantina, "cualquiera sea su nombre, es un grupo de cámara de no más de diez o quince personas, con cuerdas pulsadas, cuatro o cinco

[16] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal (En compañía del investigador Alejandro Tobón Restrepo). Medellín, 28 de agosto de 2004.
[17] León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.
[18] Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal, Medellín, 9 de marzo de 2007.
[19] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal, Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[20] Abadía Morales, Guillermo. "Meditaciones sobre los conjuntos del género estudiantina". Bogotá, Centro Colombo Americano, Sala Tairona. 4 de junio de 1986, pp. 3-6 (Folleto de mano).

frotadas y una flauta"[21]. Hernán Restrepo Duque, coleccionista y productor discográfico, sostiene que las estudiantinas son "orquestas típicas conformadas por instrumentos criollos, guitarras, bandolas y tiples, fundamentalmente, y ocasionalmente por violines y chelos",[22] y cuyo nombre más apropiado debe ser el de "orquesta criolla"; insiste además en la necesidad de "poner algún clarinete, alguna flauta, algún violín, y preferiblemente buscar, incluso, algún [...] instrumento estelar, un instrumento en donde quien lo ejecute tenga categoría de solista, para que la estudiantina lo respalde y le pueda dar mucha vida". [23]

Juan Fernando Molina, músico y coleccionista, afirma que una estudiantina es un conjunto de cámara con no más de diez o doce instrumentos, cuyas voces melódicas se alternan, convencionalmente o no, con el objeto de interpretar música popular colombiana y "algunas otras cosas".[24] José María Paniagua, músico y coleccionista también, expresa que las estudiantinas son grupos de bandolas, tiples, guitarras, algún contrabajo y alguna percusión pequeña, aunque existen muchas conformaciones que no deben limitar el concepto; sin embargo, sostiene este músico, su principal característica está en la utilización de las bandolas.[25] En caso de que una estudiantina, además de bandolas, tiples y guitarras, tuviera alguna percusión, se llamaría *murga*, según afirma el músico Alonso Rivera.[26]

No obstante esta exigencia, algunas estudiantinas no cumplieron con el "requisito básico" de tener por lo menos una bandola, un tiple o una guitarra. En este sentido, Juan Fernando Molina recuerda el caso de la Estudiantina de Terig Tucci, agrupación de gran reconocimiento nacional, que no tuvo ni tiple ni bandola, característica que, según él, pudo poner en dificultad a algunos puristas que reclamaron la presencia de dichos instrumentos en la constitución de estos grupos.[27] Ahora bien, músicos jóvenes consideran que el término 'estudiantina' está revaluado: el intérprete y director John Jaime Villegas, por

[21] Luis Carlos Rodríguez. Entrevista personal, Medellín, 18 de septiembre de 2007.
[22] Restrepo Duque, Hernán. "Prólogo al libro". En: Tucci, Terig. *Gardel en Nueva York*. Nueva York, Webb Press, 1969.
[23] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.
[24] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.
[25] José María Paniagua. Entrevista personal, Bello, 17 de febrero de 2007.
[26] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
[27] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

ejemplo, afirma que estos grupos no deben llamarse así; según él, se trata simplemente de conjuntos instrumentales.[28]

Desde el punto de vista estético musical, el tratamiento de las voces y los instrumentos de las estudiantinas ha tenido características muy especiales, con una serie de transformaciones que evidencian elementos constantes, así como búsquedas musicales. La mayoría de los grupos han tenido unas formas de interpretación que, a pesar de su simpleza, han sido significativas pues recogen elementos y melodías de gran aceptación popular; sin embargo, a pesar de que el acompañamiento y la disposición de los instrumentos eran bien disímiles, de acuerdo con las capacidades de los músicos, y podían encontrarse una cantidad de errores interpretativos y armónicos bastante notorios, lo que se hacía, "se hacía con mucho gusto; [según Zapata Builes] los cantos de la guitarra tenían unos bajos que muchas veces adicionaban los músicos, y el tiple era "machaque": tiple pa' arriba y tiple pa' abajo, pues no tenía otro oficio que el de "zurrunguiar"; mientras que las bandolas, cuando eran dos, una le hacía segunda voz a la otra",[29] lo cual le daba una textura homofónica a las melodías, que seguían el mismo esquema rítmico en intervalos de terceras y sextas; no era usual encontrar estudiantinas haciendo terceras voces. "El protagonismo, principalísimo, en un altísimo porcentaje, lo tenían las bandolas con las melodías; rarísima vez se escuchaba algo de melodía en el tiple y en la guitarra, [...] escasamente, los bordones y la parte rítmica".[30] En cuanto al timbre, prevalecieron, hasta las últimas décadas del siglo XX, las sonoridades agudas, expresadas en el registro alto de las bandolas, mientras que las guitarras asumieron los registros bajos; el tiple, por otro lado, conservó un papel acompañante, en un registro medio.

---

[28] John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal, Medellín, 28 de agosto de 2007. Es muy común encontrar en nuestro medio agrupaciones bajo el nombre de *rondallas* y *tunas*, cuya asociación con España es evidente. Según Navarro, las *rondallas españolas* se refieren a grupos instrumentales o a aquellos constituidos para servir de acompañamiento a determinadas agrupaciones folklóricas; el término proviene de la práctica de rondar, como aquella actividad de vigilia posterior a algunos tipos de fiestas populares. En cambio, las *tunas* o estudiantinas universitarias se instalan en las definiciones anteriores, pues a la vez que rondan actúan en la ejecución instrumental y en el uso de la voz. Si bien son muy similares a las rondallas, las tunas se distinguen por el uso de la pandereta y, en algunas ocasiones, el acordeón. Ver: Rey y Navarro, op. cit., p. 118. En Colombia, las tunas, de enorme difusión, son agrupaciones escolares donde se canta con el acompañamiento de guitarras, bandolas y panderetas.

[29] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal, Medellín, 28 de agosto de 2004.

[30] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.

**La Estudiantina Fígaro y los procesos de difusión de las estudiantinas en América Latina**

El problema fundamental hasta ahora no debe circunscribirse sólo a hacer un recorrido muy rápido, y por tanto injusto, sobre las estudiantinas en España, ni sobre las diferentes conformaciones y denominaciones que han tenido las nuestras en Colombia a lo largo del siglo XX, sino que debe comenzar a centrarse en los fenómenos de dispersión y apropiación de estas agrupaciones, bajo condiciones muy particulares, en algunos países de Centro y Sur América, desde el siglo anterior.

Las élites latinoamericanas de mediados y finales del siglo XIX, y las colombianas por supuesto, fueron protagonistas de múltiples y variados "ires y venires" entre América y Europa, en busca de nuevas coincidencias y maneras de construir un sentido de nación en el cual los ideales de autonomía en cada una de las recién independizadas colonias reclamaban, desde realidades locales y complejas, la construcción de una idiosincrasia y una afirmación de lo propio.[31] Un nuevo orden social y cultural comenzaba a ventilarse en América, y aunque la inserción del continente en el mercado mundial fue lenta y débil, en tanto España trataba de salvaguardar su debilitado monopolio, las diferencias entre los contextos económicos y comerciales internacionales y las naciones americanas seguían siendo enormes.

Fue éste el momento en que Estados Unidos impulsó nuevas directrices económicas internacionales que modificaron los sistemas de producción en los países de América Latina. Hechos como la guerra hispano-estadounidense de 1898, que terminó con la pérdida por parte de España de Filipinas, Cuba y Puerto Rico,[32] supusieron el nacimiento de Estados Unidos como aquella nueva potencia mundial que iba a incidir en los mercados y en la transformación de la cultura colonial en una cultura urbana. Mientras tanto, en España

[31] Dicho proceso es ampliamente tratado por Frédéric Martínez en su libro *El nacionalismo cosmopolita*. El autor reconoce en dicho nacionalismo un afán de representación de identidades a partir de arquetipos extranjeros. Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900,* Bogotá, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
[32] Cinco años después, bajo otras circunstancias, fue la separación de Panamá.

se hacían conciertos de estudiantinas con fines benéficos o para recaudar fondos que mitigaran los estragos de la guerra.[33]

En este escenario, una agrupación española muy importante, fundada en 1878, fue determinante para el devenir de las cuerdas pulsadas en América Latina. Se trató de la Estudiantina Fígaro, conformada por un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo, que surgió en Madrid bajo la dirección del músico y compositor Dionisio Granados,[34] y que tras una larga gira por Europa y América, a partir de 1879, en países como Canadá, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador y Perú, dio inicio a una de las más sonadas campañas de difusión de las estudiantinas en el continente. En una segunda visita a América en 1884, la estudiantina recorrió Argentina, Chile, Bolivia y Perú, ahora bajo la dirección del guitarrista Carlos García;[35] algunos de sus músicos,[36] que se quedaron en América para hacer estudiantinas, realizaron una intensa labor de enseñanza de sus instrumentos.[37]

Gracias a la Estudiantina Fígaro, y probablemente también a otras de menor renombre, comenzaron a proliferar las estudiantinas en América Latina; además, como se mencionó antes, sus niveles de dispersión, apropiación y desarrollo tuvieron tantas manifestaciones como gradaciones, que en mayor o menor medida reflejaron la idiosincrasia y los recursos musicales de cada una de las regiones donde se instalaron. Algunas evidencias importantes de este proceso se encuentran en Perú, Guatemala, Venezuela, Chile, Bolivia, Cuba y Ecuador, según se detalla a continuación.

---

[33] Incluso se componían obras para sosegar el espíritu belicista de la época, cuyos intérpretes salían por Europa o por América para ganar adeptos, no sólo difundiendo su trabajo artístico sino tratando de reanimar el fervor político de las colonias; fue el caso de Pedro Morales Pino, quien compuso la marcha *Cuba guerrera*, como muestra de su adhesión al hermano país.

[34] Fuentes muy serias confunden su nombre con el de Domingo Granados. Es probable que se trate de un nombre compuesto.

[35] Asencio González, Rafael. “Historia de la Tuna” [en línea], disponible en http://www.tunaempresariales.uji.es/historia2.htm [acceso: 16 de julio de 2008]. En este artículo se encuentra también un análisis amplio sobre las diversas connotaciones que han tenido las estudiantinas y las tunas en la historia de España.

[36] En sus presentaciones, estos músicos usaban vistosos trajes estudiantiles; se trataba de Manuel González, José Lombardero, Alejandro Reneses, Valentín Caro, Manuel de Mula, Enrique Olivares, Francisco Cavero, Miguel López, José Sancho, Eugenio Anton, Antonio Gutiez y Juan Ripolli, bajo la dirección de García y su agente, Joaquín Rigalt.

[37] El investigador chileno Ramón Andreu hace un riguroso y extenso seguimiento de esta agrupación. Ver: Andreu Ricart, Ramón. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955).* Chile, Fondo de desarrollo de la cultura y las artes, Ministerio de Educación, 1994.

Andreu Ricart menciona como hecho "curioso [por tratarse de] una expresión tradicionalmente de hombres", la creación de dos estudiantinas femeninas: la Estudiantina Femenina de Lima, fundada en 1886, y la Estudiantina Quetzalteca, integrada por señoritas de Quetzaltenango, Guatemala, en 1890.[38]

En Venezuela, el paso de la Estudiantina Fígaro fue revelador, pues de inmediato motivó la fundación de la Estudiantina Fígaro de Caracas, bajo la dirección de Manuel Martín Marrero en 1886, con un grupo de músicos canarios residentes en la capital venezolana.[39] Desde ese momento se generó un fuerte movimiento cordofonista que ha trascendido hasta el presente. A ésta le siguieron la Estudiantina Guayanesa en 1888; la Estudiantina Zuliana en 1889; la Estudiantina de Los Calcaño (o su apodo, La Clásica, por su repertorio netamente académico), de Eduardo Calcaño, en 1890; la Estudiantina Venezolana, de Rogerio Caraballo, en 1892, año en que realizaron una serie de presentaciones en Nueva York; la Estudiantina Cobija y Colcha, de Eduardo Franklin; la Estudiantina de Miguel Ángel Granados; la Estudiantina Cañón de la Glorieta; la Estudiantina Las Diosas, de David Ramos, en 1908; la Estudiantina Boconó, fundada en 1913 por el músico colombiano Camilo Antonio Estévez y Gálvez, en el Estado Trujillo; la Estudiantina Santa Cecilia de Régulo Rico, en 1930; la Estudiantina Caracas, de Teófilo León, en 1931 (compuesta por mandolina, cuatro, guitarra y mandola); la Estudiantina del Liceo Simón Bolívar de San Cristóbal, de Rubén Moros, en la década de los cuarenta; la Estudiantina Municipal de Caucagua, de Víctor Sosa, en 1940; la Estudiantina Mérida, de José Rafael Rivas, en 1954; y la Estudiantina Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, creada en 1959 por iniciativa de Zuleika Gorrín, bajo la dirección de Teófilo León, constituida por mandolinas, mandolas, guitarras, tiple y cuatro.

En Chile, la influencia de la Estudiantina Fígaro en la conformación de sus estudiantinas también fue fundamental. Andreu reseña la Estudiantina Chilena, en 1887; la Estudiantina Porteña, del bandurrista español Manuel González (integrante de la

---

[38] Andreu Ricart, Ramón. "Semblanza de las estudiantinas en Chile. Periodo histórico 1884-1995" [en línea], disponible en http://www.geocities.com/tunasdechile/semblanza.htm [acceso: 30 de julio de 2008].

[39] Torres F., Eleazar. "Las Estudiantinas venezolanas: origen, concepto, características, situación actual". *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* [en línea], disponible en http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html [acceso: 30 de julio de 2008].

Estudiantina Española Fígaro), en 1888; la Estudiantina de Señoritas, en 1889; la Estudiantina Orfeo, en 1889; la Estudiantina del Círculo Español de Valparaíso (que incluyó voces), en 1889; la Estudiantina Santiago, de Carlos Zorzi, reconocida por su tratamiento orquestal, también en 1889; la Estudiantina Española de Santiago, formada por Joaquín Zamacois, madrileño que llegó a Chile y conformó esta agrupación en 1894; la Estudiantina Española Gatzambide, en 1896; y la Estudiantina Aurora, en 1901, primera estudiantina de carácter filarmónico, "constituida por 26 miembros de diferentes sociedades obreras". Respecto a la formación académica de estos grupos, el autor señala que "con el decreto de la enseñanza musical obligatoria en las escuelas, a partir de 1893, se popularizaron los instrumentos de púa", en tanto los profesores comenzaron a publicar diversos métodos de bandurria, guitarra y laúd. Indica también que en 1905 la municipalidad de Santiago realizó el Primer Concurso de Estudiantinas.[40] Por último, llama la atención sobre el proceso de apropiación de las estudiantinas en Chile, que durante el "primer periodo de vigencia (1884-1955) se [caracterizó] por el encuentro y traslapamiento de dos universos culturales diversos, uno de origen hispánico y otro chileno, que [acogió] y [transformó] esta manifestación en un claro proceso de sincretismo cultural […]. A partir de fines de la década del 60, este tipo de agrupación musical es revitalizado".[41] Surgieron entonces la Estudiantina de la Chimba, la Estudiantina Mayor La Aurora, la Estudiantina de Señoritas, de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, la Estudiantina La Trobada y la Estudiantina Mayor Universidad de Santiago, entre otras.

Walter Sánchez señala que en Bolivia surgieron, a finales del siglo XIX, la Estudiantina Paceña (1892), dirigida por el violinista Zenón Espinoza, y la Estudiantina Verdi (1904), dirigida por Juan Barragán.[42] Aunque la fuente menciona solo unas pocas agrupaciones, es importante destacar la Estudiantina 14 de septiembre, organizada en 1960 por integrantes de la Estudiantina Cochabamba y dirigida por Franklin Anaya, compuesta por mandolinas, guitarras, charangos, quenas y acordeones. Durante este periodo surgieron

---

[40] Andreu. "Semblanza de las estudiantinas en Chile", op. cit.
[41] Ibíd.
[42] Sánchez, Walter. "Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana" [en línea], disponible en http://www.geocities.com/NOTITUNAS/Diccionario/diccionario.htm [acceso: 23 de mayo de 2007].

varias agrupaciones similares, como la Estudiantina Esteban Arze, formada por acordeón, guitarras y charango, y la Estudiantina Tarata, con guitarras, charangos y quenas, ambas dirigidas por Emilio Gutiérrez.

Según Hernán Restrepo Duque, los más famosos conjuntos cubanos de los años veinte se llamaban estudiantinas, "tanto que la misma Sonora Matancera se llamaba Estudiantina Sonora Matancera. Y así grabaron sus primeros discos",[43] afirmación que corrobora Héctor Ramírez en su artículo "La Sonora Matancera, el decano de los conjuntos de América": [44] este grupo se fundó en la ciudad de Matanzas en 1924, con el nombre de La tuna liberal; tres años después, debido "a la preponderancia de la guitarra", cambiaron su nombre por el de Estudiantina Sonora Matancera y llegaron a la ciudad de La Habana, donde grabaron sus dos primeros discos en los estudios móviles de la Victor, titulados *Fuera, fuera chino* y *El por qué de tus ojos*; a principios de los treinta el grupo adoptó el nombre actual. Durante esa década, Cuba, que vivía el furor de la radio, comenzó a expandir sus grupos de cuerdas en el centro y sur del continente americano, mediante la interpretación de sones, danzones, rumbas y guarachas.

Sobre el caso de Ecuador, Patricio Sandoval indica que "en la ciudad de Quito, [en] 1937, se [conocieron] varias estudiantinas, entre ellas: la Santa Cecilia, la Ecuador, la Antoniana, la Vicentina, la Lira Quiteña, la Salle, la Independencia, la Buena Esperanza, la de los Padres Agustinos, la del Club Quito Social y Obrero, la del gremio de zapateros, […] entre otras".[45]

Estos fenómenos de dispersión y apropiación, posteriores a 1890, también tuvieron su reflejo en Colombia. El eco de la Estudiantina Fígaro en el país,[46] fortalecido por la presencia y familiaridad de múltiples agrupaciones de cuerdas pertenecientes a las

---

[43] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada

[44] Según Ramírez, la primera señal cubana de radio se lanzó al aire el 10 de octubre de 1922, bajo operación de la Cuban Telephone, y de esta manera se convirtió en el segundo país de América en inaugurar la radiodifusión. Ramírez Bedoya, Héctor. "La Sonora Matancera, el decano de los conjuntos de América" [en línea], disponible en http://www.geocities.com/SunsetStrip/Studio/9537/ResenaHistorica/index.html#Fundacion [acceso: 30 de julio de 2008].

[45] Sandoval, Patricio. *El bandolín*. Quito, Instituto Andino de Artes Populares, Convenio Andrés Bello, 1982.

[46] Según el investigador y músico venezolano Eliécer Torres, no hay evidencias de que Fígaro haya visitado nuestro país. Ver: Torres, Eleazar. "El repertorio de las estudiantinas venezolanas". *Revista Musical de Venezuela* (separata). Caracas, Año. XX, N.º 41, (ene.-jun. 2000), pp. 3 y 4.

compañías teatrales que nos visitaron, y a otras agrupaciones que nuestros músicos e intelectuales conocieron en España, abonó el terreno para que surgieran las primeras liras e impulsó la formación de otros grupos que poco a poco se fueron especializando en la interpretación no solo de aires españoles y europeos, sino también de los géneros de moda que comenzaron a circular por el horizonte sonoro internacional, como el pasillo y el bambuco.

**La Lira Colombiana y la Lira Antioqueña**

El ambiente musical de Nueva York, en las dos últimas décadas del siglo XIX, estaba impregnado también por la presencia de grupos de cuerdas pulsadas.[47] Una larga resonancia que se generó desde la naciente y ávida industria radio-discográfica de Estados Unidos aprovechó muy bien no solo la desaforada movilidad de estos grupos, sino también su versatilidad para "ensamblar piezas regionales suramericanas en corto tiempo",[48] gracias a las posibilidades que ofrecía la bandurria, incluso en la interpretación de obras clásicas de gran dificultad, condiciones que resultaron ser muy lucrativas para la reciente industria norteamericana del espectáculo. Allí la producción local de discos de estudiantinas y otros grupos populares y tradicionales de otros países del continente desempeñó un papel crucial en la constitución del imaginario musical de Centro y Suramérica a lo largo del siglo XX.

Después de la invención del fonógrafo por Thomas Alva Edison en 1877, surgieron en Estados Unidos la Columbia Records en 1888 y la Victor Talking Machine Company en 1901, industrias que desde un principio comenzaron a enviar grabadoras portátiles a diferentes países de Centro y Suramérica con el fin de capturar los sonidos locales. Para nutrir sus catálogos comenzaron a importar partituras con obras de autores nacionales, que a pesar del desconocimiento de las características y naturaleza de nuestros géneros, fueron a parar a los atriles de las orquestas de planta de las salas de grabación. En consecuencia, las

[47] Entre ellos la Estudiantina Fígaro, que llegó a realizar más de quinientos conciertos en Estados Unidos. Navarro menciona un artículo de William Shewall Marsh, publicado en la revista *Ritmo* en marzo de 1935, en el que se habla de la conformación de una Estudiantina Fígaro en Nueva York, que en 1879 imitó hasta los nombres de sus integrantes. Cfr. Rey y Navarro, op. cit., p. 142.
[48] Torres, "El repertorio de las estudiantinas venezolanas", op. cit., p. 5.

primeras décadas del siglo XX fueron de gran movilidad para las músicas locales —aunque no para la mayoría de los músicos—, pues rápidamente éstas se convirtieron en un tipo de expresión continental, que entremezcladas con los aires populares de países como Cuba, México, Colombia y Argentina principalmente, sirvieron también para reflejar cierta imagen de fraternidad política que comenzó a irradiarse sobre los países latinoamericanos.

Con una alta dosis de programación en español, y con la indefectible presencia de las grandes piezas del repertorio erudito occidental, no solo algunas casas discográficas y emisoras norteamericanas, sino también diversas emisoras cubanas y mexicanas,[49] popularizaron a lo largo del continente un modelo de música emanado por sus programadores, directores y arreglistas a través de provocadoras campañas de difusión y comercialización. La instalación de lujosas salas para la venta de vitrolas y discos en las principales capitales de Colombia, a las cuales podían acceder principalmente las élites burguesas, no se hizo esperar.

Fundadora y principal eje para la difusión de la música colombiana en este escenario fue la Lira Colombiana.[50] Creada en Bogotá por el músico vallecaucano Pedro José Pascasio de Jesús Morales Pino (Cartago, Valle, 1863 – Bogotá, 1926) en 1881,[51] fue la primera estudiantina que tuvo el país. En plenos albores de la Guerra de los Mil Días, y antes de iniciar una larga carrera artística por diversos países de Centro y Norte América, la Lira Colombiana hizo una serie de presentaciones en la ciudad de Medellín en 1899.[52] Esta agrupación llegó a Estados Unidos antes de que la industria discográfica hubiera alcanzado cierta madurez; por eso “es verdaderamente lamentable que la Lira Colombiana no haya hecho grabaciones de música típica porque hubieran quedado ejemplos importantísimos”,

---

[49] Las primeras emisiones radiales se hicieron en Pittsburg, Estados Unidos, solo hacia 1920.

[50] Sobre la conformación y trayectoria de la Lira Colombiana, consultar el extenso trabajo de Octavio Marulanda y Gladis González. *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Ginebra, Valle del Cauca, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, 1994, p. 35.

[51] La primera agrupación estuvo integrada también por Ricardo Cuberos, Héctor Áñez y Luis Romero “El churrusco”. Sin embargo, Marulanda y González remiten a una cita de Áñez que habla de una “planta diferente de músicos en la primera Lira Colombiana”. También hacen énfasis en la permanente rotación de sus integrantes debido a constantes factores externos. Marulanda y González, op. cit., p. 65.

[52] En esa oportunidad tenía a Carlos Wordsworthy y Gregorio Silva como cantantes; además contaba con varios guitarristas, uno de los cuales era Gregorio Alvarado. Los demás instrumentos estaban distribuidos así: en las bandolas, Pedro Morales Pino (como director), Fulgencio García y los hermanos Luis y Carlos Romero; en los chelos, William Zikceizen y Julio E. Valencia, y en el violín, Blas Forero. Cfr. Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores colombianos.* Medellín, Carpel, 1962, p. 260.

afirma Hernán Restrepo Duque;[53] y añade que tenían en su repertorio, además de los pasillos de Morales Pino y alguna obra de Luis A. Calvo,[54] un alto porcentaje de valses de Strauss y Valtoifer, "y una cantidad de esas cosas de la música ligera que se usaban tanto entonces: minués, mazurcas, pero muy poco de nuestros aires terrígenos". Afirma también que si no hubo cantantes en aquel grupo —pues fue netamente instrumental— se debió "al desprecio indudable que había en torno al bambuco, al pasillo y a los aires cantados [debido] a la falta de jerarquía en las letras de las canciones nuestras en aquel entonces".[55] Fue solo hasta 1914, cuando la Lira Colombiana acompañó a los cantantes Alejandro Wills y Arturo Patiño,[56] que comenzó a reconocerse la canción colombiana como una expresión digna del disco y el escenario, puntualiza Restrepo.[57] Se debe tener en cuenta, sin embargo, que la Lira Colombina no hizo grabaciones.

La segunda agrupación colombiana en el proceso de difusión de las estudiantinas en Estados Unidos fue la Lira Antioqueña (véanse fotos 4 y 5), conjunto fundado en 1903, pocos años después de la presentación de la Lira Colombiana en Medellín. Según testimonio de Pacífico Carvhalo y Hernán Restrepo Duque,[58] los primeros ensayos de la agrupación se hicieron en casa del maestro Esmerando Díaz, músico muy olvidado que vivió en el barrio La Toma, en la llamada toma principal de la quebrada Santa Elena.

---

[53] Se debe tener en cuenta que el periodo de mayor auge de la Lira Colombiana fue sólo diez años después de fundadas las compañías grabadoras en Estados Unidos, y que en medio del acomodamiento de dichas empresas, la agrupación pudo pasar desapercibida para ellas.
[54] Es probable que Morales Pino haya comenzado a interpretar a Calvo siendo éste muy joven, pues según Zapata Cuéncar, Luis Antonio Calvo comenzó sus estudios en la Academia Nacional de Música hacia 1909, cuatro años después de su llegada a Bogotá. Zapata Cuéncar, op. cit., pp. 227.
[55] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada. Respecto a las letras, cuya relación con la canción como género es directa, afirma Malcolm Deas que hubo una gran aprensión por la lengua heredada, lo cual dibujó la clase de república que sus humanistas querían. Esta tradición, que también se apañó en la literatura y en la pintura, fue renuente al neologismo, al galicismo y a las recientes importaciones. "La búsqueda era de cosas viejas, incontaminadas y esencialmente españolas". Deas, Malcolm. "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia". En: *Del poder y la gramática. Y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá, Tercer Mundo, 1993. p. 50.
[56] Voces que tuvieron gran difusión y, en consecuencia, representaron jugosos dividendos para la compañía.
[57] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.
[58] Ambos basados en un folleto llamado "Medellín hace cincuenta años", publicado cerca de 1938, sin más datos.



Foto 4. *Lira Antioqueña*. Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1905. 9.4 x 12.5 cm. Fuente: *Viecos en familia, 1991*, Medellín, Vieco & cía. – Marín Vieco Ltda., 1991, p. 45

Obsérvese que la bandola de la mitad, cuyo intérprete es Alfonso Vieco Ortiz, tiene también una construcción muy particular, pues a través del alargamiento de la caja acústica en la parte superior, aledaña a la sexta cuerda, se buscaba una mayor resonancia de los bajos. Gabriel Vieco Ortiz interpreta el violonchelo.

Luego, con "el apoyo decisivo del maestro Jesús Arriola [hacia] 1910, el conjunto estaba integrado por dos bandolas (Fernando Córdoba, director, y Nicolás Torres); un contrabajo (Daniel Restrepo "Quintín"); dos guitarras (Eusebio Ochoa […] y Leonel Calle); dos tiples (Chuchito Garcés y Enrique Gutiérrez "Cabecitas")".[59] La agrupación interpretaba los pasillos de Pedro Morales Pino, así como obras de Gonzalo Vidal, Jesús Arriola y Emilio Murillo. Los solistas y duetos vocales de la Lira Antioqueña fueron

[59] Marulanda y González, op. cit., pp. 64 y 65.

Enrique Gutiérrez, Eusebio Ochoa, Leonel Calle y Daniel Restrepo. Otro cantante importante fue Quico Puerta (Francisco Luis Puerta González).[60]

La importancia de la Lira Antioqueña radica en que, además de haber sido la primera estudiantina de Medellín, fue también la primera agrupación de cuerdas colombiana que hizo grabaciones, gracias a diversas circunstancias que favorecieron su viaje a Nueva York. En ese episodio, la Lira Antioqueña hizo además la primera grabación del Himno Nacional de Colombia, precisamente en el primer centenario de la Independencia, el 20 de julio de 1910.[61]



Foto 5. *Lira Antioqueña.* Apeda Studios, Nueva York, 1910. 13.8 x 19.1 cm. Fuente: Restrepo Duque, Hernán. "La música popular en Antioquia". En: *La historia de Antioquia*. Periódico *El Colombiano.* N.º 31, miércoles 30 de diciembre de 1987, p. 243. En esta foto ya no están algunos de los primeros integrantes de la Lira.

[60] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.
[61] Aunque el himno grabado es el que conocemos hoy en día, a la fecha no había sido reconocido como tal.

Con una producción de cerca de 75 discos, la Lira amplió la senda del pasillo y el bambuco en la industria discográfica norteamericana, después de que Pelón y Marín realizaron idéntica labor en México dos años antes, convirtiéndose en el grupo más cotizado de la ciudad que hacía la música de moda. Por eso, según Restrepo, su música, después de puesta en el acetato, adquirió cierto aire extranjero que la volvió más atractiva para el público local. "Algo parecido a lo que pasó con el tango, que rechazado en principio por los círculos sociales de Buenos Aires, cuando los "bacanes" iban a París y podían darse el gusto de hacerlo, de cantarlo y de bailarlo en Francia, [y] volvían llenos de aureolas a la Argentina".[62]

**Otras agrupaciones colombianas en el escenario internacional**

Los músicos de la Lira Colombiana y la Lira Antioqueña no fueron los únicos que se presentaron en Estados Unidos o que grabaron allí o en otras partes del mundo. La constante relación entre los músicos nacionales y de éstos con los extranjeros, así como el contacto con el nuevo ambiente de las músicas latinoamericanas, fueron aspectos que contribuyeron a la creación de agrupaciones que aún resuenan en el panorama musical de Colombia. Es importante resaltar la labor de personajes como Emilio Murillo, Jorge Áñez y Jerónimo Velasco, entre muchos otros, quienes fueron creadores de estudiantinas y difusores de la música de cuerdas colombianas en el exterior, y cuya labor contribuyó también a sentar las bases para los nuevos imaginarios que estas agrupaciones incorporaron posteriormente para el país.

La Estudiantina Emilio Murillo fue fundada por él mismo en 1905, "a la manera de las de Salamanca",[63] pero tuvo corta duración. En ella se encontraban músicos como Arturo Patiño, Alejandro Wills, Cerbeleón Romero, Jorge Rubiano y Ernesto Neira.[64] Murillo,

---

[62] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.
[63] Cfr. Revista *Mundo al día,* del 28 de abril de 1928, en la página 13. Citado por: Romano, Ana María et al. "Emilio Murillo: Compositor colombiano" [en línea], disponible en http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/indice2.htm [acceso: 30 de julio de 2008].
[64] Abadía Morales, Guillermo. "Glosa sobre la Estudiantina Emilio Murillo". Bogotá, Centro Colombo Americano, 1986.

quien llegó a Estados Unidos en 1907, comenzó a grabar en Columbia Records en 1911, cuando la música colombiana había empezado a conocerse favorablemente en los medios artísticos norteamericanos, "un año después de que en México [en 1908] Pelón y Marín hicieron las primeras grabaciones de música colombiana que se realizaron en el mundo".[65]

Alentado por el éxito de la Lira Colombiana y por el contacto con Emilio Murillo, el maestro Jerónimo Velasco[66] fundó con Murillo en Bogotá la Estudiantina Arpa Nacional en 1907. En ella colaboraron Gregorio Silva, Prisciliano Sastre, Arturo Patiño, Ernesto Neira, Luis María Forero, Alejandro Wills y Vicente Gómez; sus instrumentos eran "trompeta, llamada pistón, violoncelo, clarinete, guitarras y bandolas".[67] Muy pronto la estudiantina se amplió, ahora bajo la dirección de Emilio Murillo, con Daniel Bohórquez, Fulgencio García, Francisco Camacho, Jorge Rubiano, Tomás Romero, Miguel Campillo, Félix Ángel, Luis A. Calvo, Luis Sosa, Cerbeleón Romero, Pablo García, Reinaldo Burgos, Samuel Herrera y Alberto Escobar.[68] Velasco fue uno de los invitados principales a la Exposición de Sevilla en 1929, en representación de Colombia.

Otro aporte importante de músicos nuestros en escenarios de Estados Unidos, incluso en la industria discográfica del momento, fueron los duetos vocales de Wills y Escobar, y Briceño y Áñez, cuyo recorrido también quedó ampliamente registrado. Entre 1918 y 1920, el dueto de Wills y Escobar recorrió Caracas, Curazao, Santiago de Cuba y Nueva York, donde realizaron con la RCA Victor "exactamente 30 grabaciones que en 15 discos tuvieron una amplia difusión continental", según Restrepo Duque; Wills, Escobar y Miguel Bocanegra conformaron el Trío Colombiano hasta que Bocanegra se quedó a vivir en Nueva York, donde murió. Luego, como dueto, pasaron a México, Guatemala,

---

[65] Restrepo Duque, Hernán. *La música popular en Colombia: crónica de nueve canciones representativas*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, 1998, p. 255.

[66] Si bien Velasco no viajó a Estados Unidos, sí realizó en Europa numerosas presentaciones y dirigió diferentes orquestas, y de esta manera dio a conocer los géneros autóctonos del país.

[67] Roldán Luna, Diego. *Jerónimo Velasco. Recortes musicales de su vida.* Cali, Alonso Quijada, 1985, pp. 21-23. Es interesante observar esta instrumentación, pues además de tener las cuerdas características de una estudiantina de la época, incluyó trompeta, clarinete y violoncelo.

[68] Roldán Luna, op. cit., pp. 21-23. En *Canciones y recuerdos*, Jorge Áñez menciona la existencia de una segunda estudiantina Arpa Nacional fundada en 1915 por Humberto Correal. Sus integrantes eran Arturo Patiño, Bernabé Cubillos, Alejandro y Pascual Herrera, Ernesto Nieto, *Chipilo* Forero, Florentino Valderrama y Jorge Rubiano. Ver: Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. 3ª ed. Bogotá, Mundial, 1970, p. 163.

Honduras, Nicaragua y Panamá. Regresaron a Colombia el 2 de agosto de 1920. En 1922, con la Lira Colombiana, se fueron para Ecuador y Perú; después pasaron a Chile como Cuarteto Lira Colombiana (formado por Alejandro Wills, Alberto Escobar, Salomón Martínez y Antonio Ortiz), y más tarde a Argentina (donde Carlos Gardel los conoció y grabó algunas de sus canciones) y Brasil, en 1923.[69]

Jorge Áñez, a su llegada a Nueva York en 1917, conformó con el panameño Alcides Briceño el famoso dueto Briceño y Áñez, cuyas grabaciones con Columbia, Victor y Brunswick[70] tuvieron gran impacto en la música del momento.[71] En 1930 fundó la Estudiantina Áñez, con Miguel Bocanegra en el violín (también era guitarrista), Eduardo Zito (argentino), igualmente en el violín, Ernesto "el negro" Boada (flautista venezolano), y otros músicos. En ese año grabaron en la Victor varias obras de Pedro Morales Pino, como *Joyeles, Lejanía, Pierrot* y *Rayo X*.[72]

Otra estudiantina importante fue el Arpa Colombiana, que se conformó en 1919. La integraron Cerbeleón Romero, su director, Salomón Martínez, Alberto Contreras, Samuel Barragán, Guillermo Rodríguez, Gabriel Franco, Antonio Ruiz y Humberto Correal, su fundador. A mediados de 1920 viajaron a Nueva York, para unirse a la orquesta de Arturo Patiño, con la cual, junto a Hernán Rodríguez "Nano Rodrigo", famoso director de "bandas bailables de tipo latino", realizaron numerosos conciertos. En 1930, el Arpa Colombiana grabó varios discos para la RCA Victor, con el dueto de Arturo Patiño y Pablo Joaquín Valderrama; estaba compuesto por dos bandolas, dos tiples y una guitarra.[73]

Simultáneamente a la extensa y relevante labor que desarrollaron éstas y otras agrupaciones en el mundo de la grabación neoyorquina, el modelo de las estudiantinas se diversificó ampliamente con la influencia de grupos provenientes de España y otros países, que comenzaron a llevar sus conjuntos a Estados Unidos, pues este país se convirtió en la

---

[69] Restrepo Duque, Hernán. *La música popular en Colombia…*, op. cit., pp. 278-281 y 290.
[70] Jorge Áñez y Alcides Briceño grabaron en la RCA Victor bajo la dirección del músico argentino Terig Tucci.
[71] León Renjifo, Luis Fernando. *La música instrumental andina colombiana, 1900-1950*. Bogotá, Universidad de Los Andes, Uniandes, (Sic), 2003, p. 12.
[72] Áñez, op. cit., p. 70. En la Colección Cuellar se pueden consultar 4 discos de 78rpm grabados por la Estudiantina Áñez bajo el sello Victor.
[73] León Rengifo, op. cit., p. 20. Ver también: Restrepo Duque, Hernán. *Lo que cuentan las canciones. Cronicón musical*. Bogotá, Tercer Mundo, 1971, pp. 68 y 96.

meta artística de muchas agrupaciones latinoamericanas. De esta manera, conjuntos españoles como el Trío Albéniz y el Cuarteto Aguilar, cuyo impacto artístico fue enorme en Estados Unidos, abonaron el campo para el rápido posicionamiento del famoso Trío de los Hermanos Hernández,[74] agrupación que tuvo una importante presencia en las salas de grabación de la Victor desde 1928, así como un amplio recorrido por los escenarios de numerosos países de Europa y América, lo cual les permitió exhibir en el exterior no solo pasillos y bambucos, sino además un sinfín de melodías populares, con un elevado grado de virtuosismo y exigencia técnica, adecuados al ambiente musical de la época.[75]

Este horizonte demandó la experimentación y la presentación de nuevos instrumentos, como respuesta a la necesidad de constituir y consolidar sonoridades diferentes, probablemente requeridas por las nuevas tecnologías y los medios de reproducción acústica. Ejemplo de ello fue la famosa sexta cuerda que Pedro Morales Pino agregó a la bandola y que solucionaba la necesidad de notas más graves en el instrumento; otro ejemplo lo constituye el de Alfonso Vieco Ortiz, integrante de la Lira Antioqueña, quien robusteció los bajos de su instrumento mediante la utilización de una bandola con una caja acústica ampliada. También la forma de una de las guitarras de la Orquesta Mandolinista Española, cuyo mástil doble reforzó las notas graves, evidencia este aspecto. *The singing saw* (El serrucho cantante), de Héctor Hernández, cumplió una función efectista básicamente, mientras que el arpa-guitarra de Francisco Hernández logró enriquecer la tímbrica de su trío; Terig Tucci, músico argentino que hizo música colombiana, interpretó el arpa-laúd en varias de sus grabaciones, aprovechando la mayor densidad de su caja de resonancia.[76]

---

[74] Trío compuesto por los hermanos Héctor, en el tiple, Gonzalo, en la bandola, y Francisco Hernández, en el arpa-guitarra. Fueron músicos oriundos del municipio de Aguadas, población ubicada al norte del departamento de Caldas, Colombia.

[75] Una parte del repertorio de los Hermanos Hernández incluía piezas ejecutadas con serrucho; su espectáculo de variedades se conoció como *The Singing Saw* (El serrucho cantante).

[76] Dichas búsquedas no han terminado de agotarse. La industria discográfica nacional de mediados del siglo también generó nuevas transformaciones, cuyas repercusiones suenan aún después de iniciado el siglo XXI.

## Terig Tucci y la Estudiantina Colombiana

En 1927, el intérprete, director y arreglista argentino Terig Tucci (Buenos Aires, Argentina, 23 de junio de 1897 - Forest Hills, Nueva York, 28 de febrero de 1973) comenzó a protagonizar en Nueva York uno de los episodios más importantes para el desarrollo de las estudiantinas en nuestro país. La influencia de la música española de cuerdas, que llegó a Estados Unidos a principios del siglo XX a través de sus estudiantinas y tríos, inspiró a este músico para replicar en Nueva York un nuevo Trío Albéniz con los músicos Antonio Francés, intérprete de laúd, Adolfo Mejía, guitarrista colombiano, y el mismo Tucci, en la mandolina.



Foto 6. *Terig Tucci.* Fotógrafo sin identificar. 8 x 9.7 cm. Fuente: Tucci, Terig. *Gardel en Nueva York*. Nueva York, Webb Press, 1969. p. 226.

Terig Tucci fue director musical del departamento latinoamericano de la Columbia Broadcasting System (CBS).

Debido a su versatilidad y agudeza para apreciar y valorar los géneros musicales que se estrenaban en la poderosa y anhelante empresa radio-discográfica norteamericana, Tucci habría de reconocerse ampliamente en nuestro país como aquel extranjero que, aun sin haber venido a Colombia, compuso un número importante de piezas que hoy se suman con mérito al repertorio andino nacional. Si se tienen en cuenta su estrecha relación con músicos del interior colombiano residentes en Nueva York, su conocimiento de la música andina (adquirido con dichos músicos) y su papel en el mundo de la grabación y la producción de tangos, pasillos, pasodobles, cantos y aires argentinos, peruanos y ecuatorianos, se puede entender la posición privilegiada que Tucci tuvo, la cual le dio la posibilidad de apropiarse de un repertorio como el nuestro, que crecía constantemente y que demandaba nuevas obras y compositores, que al parecer se habían acabado en el país.

Como productor artístico de músicos y cantantes latinoamericanos (por ejemplo, los últimos discos que grabó Carlos Gardel fueron bajo supervisión suya), Terig Tucci también contribuyó a reorientar, mediante numerosas producciones discográficas y programas radiales,[77] el gusto y la preferencia por ciertos géneros musicales del centro y del sur del continente. En ese entonces, muchas melodías de América surgieron de los departamentos de música latina en la National Broadcasting Company, la International General Electric de Schenectady de Nueva York, la RCA Victor, la Columbia Records, la World Broadcasting Company, la Cadena de las Américas de la Columbia Broadcasting System CBS, Coca-Cola (cuyos programas fueron muy célebres entre 1948 y 1949) y La Voz de América, donde Tucci trabajó.[78]

La labor de este músico fue bastante ardua y honrada. La Estudiantina Colombiana —o la Estudiantina Tucci, como se conoció popularmente—, siempre bajo su dirección, comenzó a grabar en la RCA Victor el 30 de diciembre de 1932, durante un periodo de siete años (hasta el 16 de junio de 1939).[79] "Estaba conformada por [Tucci en la mandolina],

---

[77] Programas que se transmitieron a través de abundantes audiciones en castellano, que el Departamento de Estado norteamericano patrocinó con el fin de elevar la moral de los países democráticos en tiempo de guerra. Restrepo Duque, Hernán. "Prólogo al libro", op. cit.
[78] Restrepo Duque, Hernán. "Prólogo al libro", op. cit.
[79] Rico Salazar, Jaime. "Terig Tucci". *Revista Nostalgias Musicales*, N.º 4, mayo de 2007, p. 32.

Adolfo Mejía en la guitarra, Miguel Bocanegra en la guitarra y el violín, Antonio Francés en el laúd, de origen catalán, Nano Rodrigo, que se llamaba realmente Hernando Rodríguez Garcés, tumaqueño de origen, que tocaba el tiple, y Emilio Ortiz, también de Tumaco".[80] Según Jesús Zapata Builes, quien afirma que Tucci era zurdo, también pertenecieron a la agrupación los músicos Eduardo Zito, violinista argentino, y Humberto Ferreira, flautista oriundo del Tolima.[81] Durante esos años, Terig Tucci se incorporó estrechamente a un grupo de músicos colombianos que residían en Nueva York; fuera de los integrantes de su estudiantina, estaban "Briceño y Áñez, Sonia Dmitrowna-María Betancourt de Cáceres […], los Hermanos Hernández, Sarita Herrera, Federico Jimeno, Ladizlao Orozco y Alejandro Giraldo, quienes estuvieron muy cerca de la agrupación y grabaron como vocalistas en algunas ocasiones".[82] El ya reconocido músico compuso entre ellos una serie de obras para su estudiantina, como *El Retorno, Anita la bogotanita*[83] y *Edelma*, repertorio que replicaron posteriormente las estudiantinas que surgieron durante los años de auge de la industria discográfica en el país.

Como consecuencia de la cercanía de Tucci con músicos colombianos, y por lógicas relaciones comerciales, el maestro Terig Tucci pudo establecer una estrecha comunicación epistolar no solo con reconocidos productores del país, como Hernán Restrepo Duque, representante comercial de la RCA Victor para Latinoamérica en Colombia durante varias décadas, sino también con notables músicos nacionales, como el maestro Jesús Zapata Builes. En una de esas comunicaciones con Restrepo, Tucci dijo que la estudiantina nunca se presentó en público oficialmente, y que solamente se reunieron para hacer sus grabaciones.[84]

Debido a la fuerte competencia que impusieron las estaciones de radio y las empresas discográficas, que llenaron el ambiente con músicas nacionales e internacionales durante las décadas del cuarenta y el cincuenta, el impulso de la Estudiantina de Terig

---

[80] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.
[81] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal (en compañía de Catalina Arango Holguín). Medellín, 6 de octubre de 2002.
[82] Restrepo Duque, Hernán. "Prólogo al libro", op. cit.
[83] *Anita la bogotanita* es una composición que Terig Tucci hizo durante los primeros años de la década del treinta en homenaje a Anita de Morales, cantante colombiana residente en Nueva York. Anita de Morales incluso grabó música cubana. Restrepo Duque, conferencia citada.
[84] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.

Tucci comenzó a eclipsarse en el ambiente musical del país. En el momento en que estaba programada la visita de Tucci a Colombia, un par de décadas después de que las estudiantinas de Medellín empezaron a imitarlo a mediados de los años cincuenta, el maestro murió; su propósito era dirigir y grabar la Estudiantina Sonolux.[85]

Otro aspecto relacionado con esto, pero muy olvidado, según Hernán Restrepo Duque, fue la presencia del maestro Gabriel Escobar Casas, antiguo colaborador de Terig Tucci, quien en una oportunidad llegó a la ciudad de Medellín con el objetivo de revivir la Estudiantina Colombiana de Tucci. “Hizo algunas grabaciones con unos arreglos bellísimos, lamentablemente con un sonido muy flojo porque la empresa con que grabaron no supo apreciarlo”. Dichas grabaciones estuvieron acompañadas por el maestro Álex Tovar, quien hizo las percusiones.[86]

---

[85] José María Paniagua. Entrevista personal, Bello, 17 de febrero de 2007.
[86] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.

## 2. Representaciones e imaginarios

### Nacionalismos

El debate sobre la música nacional en Colombia se inició desde mediados del siglo XIX, cuando comenzaron a componerse e interpretarse los "primeros" aires nacionales, y continuó con el impulso a la circulación de las músicas grabadas, a comienzos del siglo XX.[1] Mediante diversas publicaciones, autores como José María Samper (en 1867), José María Vergara y Vergara (también en 1867), Juan Crisóstomo Osorio (en 1879) y Narciso Garay (en 1894), entre otros, mantuvieron dicha discusión al orden del día.[2] En ese entonces, la primacía de las letras y la literatura, práctica distintiva de la clase gobernante y la élite religiosa, reflejó una educación controlada por la Iglesia,[3] cuya perspectiva oficialista mantuvo al margen del pueblo conceptos como música académica, pintura, escultura, etc., es decir, recreó una cultura ficticia y ajena al país.

Por otra parte, las últimas décadas del siglo XIX, posteriores al rompimiento de relaciones con España, constituyeron un periodo que permitió la inclusión y la expansión de nuevas formas y géneros que pusieron a dialogar las músicas propias con las músicas ajenas. Y aunque los compositores encontraron en la música sugestivas oportunidades de expresión, algunos se limitaron a repetir los repertorios clásicos y a buscar salidas en lo foráneo,[4] mientras que otros se plantaron en un tradicionalismo excesivo y circular que terminó por alejarlos de las corrientes musicales modernas.[5] Muy seguramente, estos repertorios crearon la necesidad de cualificar la técnica y las formas de interpretación, quizá

---

[1] Si bien el debate lo daban los sectores dirigentes, expresiones musicales populares ya hacían parte de las identidades regionales; es el caso de bambucos como *La Guaneña* en el sur del país.

[2] Respecto a las obras de estos autores y algunos elementos de discusión, puede consultarse: Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional popular colombiana, en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004, pp. 51-54.

[3] Hernández, María Victoria. "Pedro Morales Pino, una batalla contra el olvido". Citada por Octavio Marulanda y Gladis González. *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Ginebra, Valle del Cauca, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, 1994, p. 104.

[4] Como en los compositores Ruperto Chapí, Emile Waldteufel, Moritz Moszkowski e Ignacy Jan Paderewski, entre otros.

[5] Reflexiones importantes sobre este asunto se encuentran en Duque, Ellie Ann. "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX". *Gran Enciclopedia de Colombia. Temática,* Vol 6. Bogotá, Círculo de lectores – Printer latinoamericana, 1993, p. 224.

en un intento de acercamiento entre música popular y música académica, mediante constantes y muchas veces solitarios estudios y experimentos que hicieron eco en el desempeño de las agrupaciones que surgieron hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, el vínculo que se atribuyó a las bandolas, a los tiples y a las guitarras con la música popular y no con la música académica fue, más que una práctica, un imaginario social que actores y públicos se han rehusado a desarticular. Esta situación, que nuestros intérpretes tuvieron que aprender a sortear de múltiples maneras, se vio aún más acentuada por la relación directa entre sus repertorios y los géneros del cancionero popular colombiano, ampliamente rechazados en sus inicios por los círculos intelectuales (por supuesto letrados) de la época. Por su parte, la zarzuela, la ópera y el canto litúrgico eran altamente valorados por las clases media y alta.

En este punto resulta significativo plantear una primera relación entre divisiones partidistas, y la supuesta vinculación de los partidos políticos, con la música popular y con la academia.[6] De acuerdo con el historiador Luis Carlos Rodríguez, hacia 1910 el sentimiento popular se fue convirtiendo en un discurso nacionalista encabezado por Emilio Murillo, en oposición a un discurso universal que personajes como Guillermo Uribe Holguín defendieron a lo largo de décadas, y cuyas repercusiones llegaron incluso hasta mediados del siglo XX. "Esa visión política del asunto, donde ya hay incluso hasta partidarios políticos como, [por ejemplo, que] los liberales son los de las estudiantinas y los conservadores son los del conservatorio, puso a mucha gente en jaque […] ¿Qué pasó entonces? Que en los repertorios de unos, ya no empezó a haber música universal y en los repertorios de los otros ya no había nada de música colombiana".[7] Entonces no resulta extraordinario asociar la música de las estudiantinas, y por ende las músicas nacionales, a un sentimiento de libertad y construcción de patria que el pensamiento liberal, en algún momento de la historia del país, enfrentó con los ideales del gobierno conservador.[8] Jaime

---

[6] Las diferencias, que comenzaron a crecer como secuela de diversos factores como la Regeneración, la Guerra de los Mil Días y la separación de Panamá, desataron uno de los episodios más crudos del país cuando la violencia cobró la vida de más de 100.000 personas, en un periodo previo a la Primera Guerra Mundial.

[7] Luis Carlos Rodríguez. Entrevista personal, Medellín, 18 de septiembre de 2007.

[8] La hegemonía conservadora, que duró dos décadas al iniciar el siglo XX, finalizó con el ascenso a la presidencia de Enrique Olaya Herrera en 1930, en un periodo de la historia nacional conocido como la República Liberal. Sin embargo, por más que se quieran establecer diferencias entre liberales y

Cortés afirma que mientras "el discurso de Murillo (1880-1942) vibraba con las efusivas sentencias de unión nacional, conciliación política, desarrollo económico, proyectos culturales nacionales e incluso con la convicción generalizada de encontrar en la música opciones para la transformación de comportamientos sociales que aseguraran la tan anhelada paz", las pretensiones de Uribe Holguín (1880-1971), quien regresó al país en 1910 después de estudiar música en Europa, reclamaban cambios drásticos para el sistema educativo y laboral,[9] cambios que, por un lado, buscaban acercarse explícitamente a los medios académicos europeos (bastante bien abonados por un imaginario eurocentrista y subalterno), y por otro, desconocían un medio real para la música popular, cuya precariedad estaba saturada de agrupaciones itinerantes y extranjeras que ofrecían opciones mínimas para desempeñarse profesionalmente.

Hacia 1930, las discrepancias entre el nacionalismo, asociado al liberalismo, y la academia, ligada al conservadurismo, ya estaban trazadas. El sector rural, ahora rivalizado por una violencia enconada, distó más de las nacientes ciudades; entonces resultó muy apropiado oponer la condición social y el estilo de vida del campesino a los del habitante de la capital. Esta situación, que se instaló desde una nueva idea de nación, también idealizó la vida campesina. Imágenes, textos (entre ellos la música como discurso e imagen sonora) e iconos de la vida del campo sirvieron como recurso que más adelante la industria cultural del siglo XX utilizó para metaforizar y alimentar en las ciudades un imaginario que terminó por velar un escenario muy diferente al sembrado por las guerras partidistas.[10]

Los diferentes gobiernos, y el rumbo que tomaron los colombianos frente a sus decisiones, se encargaron de recrudecer las diferencias. Entre 1934 y 1938, el gobierno de Alfonso López Pumarejo favoreció el sector industrial y el crecimiento urbano, impulsó el sindicalismo, la secularización del ámbito educativo y la separación del sector conservador y religioso, lo cual acrecentó la oleada de violencia en diversas regiones del país.[11] Los

---

conservadores, sus dirigentes, cualquiera que sea su bando, en esencia terminan por proteger y salvaguardar sus intereses privados y no los que su filosofía predica.

[9] Cortés Polanía desarrolla un análisis extenso sobre este debate. Op. cit., pp. 54 y 55.

[10] Incluso se llegó a creer que las estudiantinas venían del campo.

[11] López Bermúdez, Andrés. "Un concejo gerencial para consolidar un proyecto industrializador, 1920-1947". En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000, p. 104.

ánimos de descentralización fueron creciendo, tanto como la oposición a la *velocidad de las reformas socializantes*, fenómeno que se dio, por ejemplo, entre la élite antioqueña. En Medellín, como muchos urbanizadores y no pocos negociantes podían construir calles y avenidas por su propia cuenta y riesgo, la construcción representó enormes ganancias debido a la especulación con los terrenos; por eso "la ciudad fue adquiriendo un desarrollo desigual de acuerdo con el nivel socioeconómico de los pobladores".[12] La diferenciación entre edificios públicos y sectores comerciales se hizo mucho más clara, aunque éstos estaban cada vez más apartados de las nuevas urbanizaciones y barrios construidos por las compañías de textiles.




Foto 7. Fotografía de la cubierta del *Almanaque Popular Colombiano*, 1ª edición. Merino, 1946. 7.4 x 5.6 cm. Reproducción de la portada. "Juan Antonio, personificación del paisa antioqueño, con promeseras boyacenses". Fuente: *Almanaque popular colombiano para 1946*. Medellín, Bedout, 1946.

El imaginario de las estudiantinas, que se había desarrollado durante las cuatro décadas anteriores (entre 1890 y 1930), como manifestación urbana de las liras, comenzó a ligarse unívocamente al sector rural. Entonces el tiple fue asociado a la vida del campo; el

[12] Osorio Agudelo, Carlos Mario. "El Concejo de Medellín y su gestión en tiempos de violencia política y crisis institucional". En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000. p. 185.

carriel, las alpargatas (o en su defecto el "pie limpio") y los pantalones remendados, señales de condición humilde, y hasta de extrema pobreza, se convirtieron en una especie de imagen prototípica de país que había que salvar de la violencia. El campesino, que comenzó a reconocerse como un colombiano pobre, fue incorporado a este rol mediante diferentes íconos que la industria cultural utilizó más adelante para identificarlo (véase foto 7).

**Medellín, una villa que transforma su cultura**

Pensar en la Medellín de comienzos del siglo XX es poner la mente en una ciudad a la que apenas le alcanzaba el tiempo para reconocerse en medio de los cambios que el urbanismo y la industrialización le empezaron a imponer. El desarrollo de la ciudad vivió en aquel momento un periodo muy significativo que, mediante nuevas imágenes, tal como se expresó en la música y en otros aspectos de la cultura, buscó separarse del pasado español, latente aún en la sociedad medellinense.

Después de la Lira Antioqueña, este tipo de formato de bandolas, tiples y guitarras comenzó a tener verdadero despliegue en la ciudad (véase foto 8), y comenzaron a aparecer las primeras agrupaciones con el apoyo de reconocidos músicos locales.[13] Lisandro Ochoa ubica en esta época, alrededor de las primeras décadas, a

> […] verdaderos intérpretes de la música de cuerda [que] había en la Villa; y [que], según la opinión de conocedores, eran los mejores del país. Recuerdo la bandola del "Ñato Arroyave", la que con él [sic] mayor arte y sentimiento nos deleitaba; la de "Canito" y la de Felipe Pérez. Eran también muy solicitados y gozaban de popularidad los tipleros Julio Jonjoli y el negro Carlos Pasos. Todos estos artistas tomaban parte en las serenatas que con frecuencia se les obsequiaba a las amadas novias de esos tiempos.[14]

[13] En Bogotá sucedía un fenómeno similar, por el que músicos que viajaban al exterior, como Emilio Murillo, regresaban con la idea de crear agrupaciones de este tipo.

[14] Ochoa O., Lisandro. *Cosas viejas de la Villa de la Candelaria.* 2ª ed. Medellín, Departamento de Antioquia, Colección Autores Antioqueños, 1984, pp. 381 y 382.



Foto 8. *Danza gavota.* Benjamín de la Calle, 1905. 20 x 25 cm. Fuente: Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

La música de cuerdas era la música de moda en la época. La afición por tocar bandolas y tiples llegaba a la población joven de Medellín, apenas iniciado el siglo XX. En la foto se pueden observar guitarras, bandurrias y castañuelas.

Hernán Restrepo Duque también da cuenta de esos inicios, en los cuales la ciudad no pasó de tener más de diez o doce estudiantinas, “que no se llamaban estudiantinas, sino una o dos, las demás eran Liras, Rondallas, o cosas así”. Con estos grupos se convocaba a los públicos vespertinos del Café París, el Bar de Los Moras y el Café la Bastilla, ubicados en la carrera Junín, “en una ciudad tan pequeña donde la carrera Junín era el único sitio central”.[15] Sus presentaciones, que usualmente terminaban en baile, se convertían en evidencia de que su música era real y de que sus integrantes también eran seres de carne y

[15] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia citada.

hueso que existían más allá de los telares, los altoparlantes y las estaciones de perífono que llegaban de todas partes.

En un artículo dedicado a la Lira Unión, una de las agrupaciones famosas en la época (véase foto 9), publicado en mayo de 1914, Tomás Márquez nos deja ver varios aspectos de este auge musical: “Sabemos que en Italia, en España, en México y Colombia (en Europa y en América), donde quiera que el pueblo tiene sangre generosa, allí bandurrias y guitarras dicen su pesadumbre o su alegría; son su voz; en la pobreza de los hogares consuelan y en la modestia de sus fiestas cantan”.[16] En este párrafo resulta muy significativa la referencia a otros países, producto de la diáspora de la Estudiantina Fígaro en América Latina; también se puede apreciar que, por la afinidad de los instrumentos, comunes a todos, hasta el pueblo podía compartir los mismos sentimientos de los artistas. “¿Que no hay sino el piano, el violín, la plata de las flautas? Acabemos de una vez con las jerarquías, si hemos de mirar con el siglo, y comencemos por hacer del Arte una república generosa”; este comentario da cuenta de una condición económica que establece su adscripción a una clase de instrumentos de menor categoría, respecto a otra en la cual maderas y cuerdas ocupan el puesto de privilegio. En cuanto al repertorio, el artículo menciona la interpretación de obras como la *Fantasía morisca* de Chapí, la *Serenata mejicana* y algunos valses de Waldteufel, así como el estudio de “muy graves obras de Moskowski, Godard y Paderewski”. También se refiere a las instrucciones que algunos integrantes de la Lira Antioqueña, con Arriola bajo su asesoría, les dejaron a los músicos de la Lira Unión sobre la lectura de partituras y el conocimiento de la armonía.[17] Por último, el articulista exalta la labor del músico, que a pesar de sus diversos oficios, le roba un tiempo a su trabajo para dedicarse al estudio de la interpretación. “De este modo, el talento y la virtud del obrero cobran gloria, los humildes se alzan y el llano se hace cumbre”.[18]

[16] Márquez, Tomás. “La Lira Unión”. *El Espectador,* lunes 11 de mayo de 1914, p. 2.
[17] El estudio de las cuerdas pulsadas en Medellín no era tema de preocupación en el momento. El Instituto de Bellas Artes apenas tenía tres años de fundado y no se había creado precisamente para eso.
[18] Márquez, Tomás. op. cit., p. 2.



Foto 9. *Lira Unión.* Fotógrafo sin identificar, 1914. 8.3 x 11.5 cm. Fuente: *Viecos en familia, 1991.* Medellín, Vieco & Cía. – Marín Vieco Ltda., 1991, p. 54.

De pie, de izquierda a derecha: Juan Álvarez, Eusebio Ochoa y Horacio Valencia (fundador y director); sentados, Nicolás Torres, Alfonso Vieco y Gabriel Vieco. "Los Viecos y Horacio Valencia representan la fuerza más joven. Eusebio Ochoa y Nicolás Torres son la plenitud. Álvarez parece el padre del grupo: con su sonrisa, sus claras pupilas y esa calva pronunciada, no le falta sino el manto griego y las sandalias; se diría un antiguo rapsoda de Tracia o de Corinto. El mérito artístico de todos no seré yo quien pueda valorarlo. Gabriel Vieco y Torres llevan buena parte. Bajo sus manos, las liras tienen acentos de cristal… Alfonso Vieco, sereno, imperturbable, roba al tiple bellas y raras expresiones. Valencia y Ochoa, acompañados de Álvarez, vibran con maestra mano sus guitarras de purísima voz". Márquez, Tomás. "La Lira Unión", op. cit.

Si bien se encuentran referencias que dan cuenta de la existencia de otras liras en la ciudad, la comprensión real y completa de ellas exigiría nuevos trabajos de investigación; sin embargo, aunque el paso del tiempo va borrando los vestigios que de ellas quedan, mediante alusiones directas de músicos veteranos de la ciudad, como Jesús Zapata Builes, y por contadas aproximaciones a ciertas fuentes escritas de Heriberto Zapata Cuéncar y Hernán Restrepo Duque, se logró acopiar la siguiente información.

Heriberto Zapata Cuéncar menciona la realización de diversos concursos, como el que organizó la Sociedad de San Vicente para premiar las mejores liras que existieron en Medellín entre 1909 y 1915.[19] Allí estuvieron, además de la Lira Antioqueña y la Lira Unión, La Lucha, una agrupación dirigida por Pacífico Carvalho, bautizada así por el General Rafael Uribe Uribe pocos años después de finalizada la Guerra de los Mil Días;[20] la Lira Rondalla, fundada por Nicolás Molina y Enrique Bermúdez, agrupación ganadora de uno de los concursos de la Sociedad de San Vicente, en el cual Bermúdez fue premiado por su excelente ejecución de la bandola;[21] la Lira Colón, grupo musical que recibía clases con el maestro Carlos Vieco hacia 1922, y a quienes él entregó su primer pasillo: *Echen p'al morro*,[22] y la Lira Pasos, fundada y dirigida por Emiliano "el negro" Pasos, y posteriormente dirigida por su hijo "Nano", quien fue un destacado bandolista de la época, lo que llevó a esta agrupación a ganar otro concurso realizado en 1925 en la ciudad.[23]

[19] Un concurso es un medidor social. Sin embargo, no fue posible recuperar información adicional respecto a este evento.
[20] Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores colombianos.* Medellín, Carpel, 1962, pp. 20 y 38. Ver además: Restrepo Duque, Hernán. *Lo que cuentan las canciones,* op. cit., p. 191.
[21] Zapata Cuéncar, op. cit., p. 30.
[22] Marulanda Morales, Octavio. "Carlos Vieco, o la apoteosis de la música nacional". En: *Lecturas de Música Colombina.* Vol. 2. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990, p. 411.
[23] Zapata Cuéncar, op. cit., p. 53. Manuel Salvador Ruiz, "Blumen", fue solista vocal de la Lira Pasos. Ello hace evidente la conformación mixta de estas agrupaciones, que poco a poco fueron abriendo su repertorio al género de la canción.

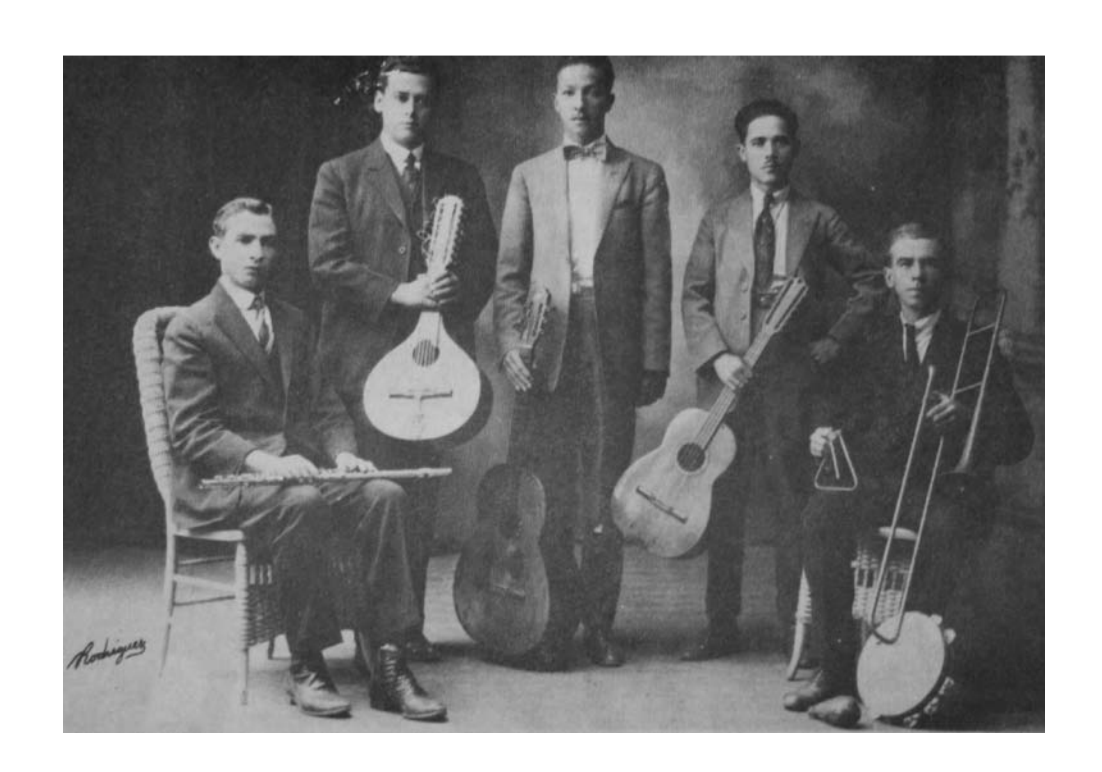



Foto 10. *Lira Córdoba.* Melitón Rodríguez, 1926. 8.3 x 12 cm. Fuente: Zapata Cuéncar, Heriberto. *Antología de la canción en Antioquia*. Medellín, Dirección de Extensión Cultural Departamental de Antioquia, 1995, p. 73.

Más adelante surgieron la Lira Polo, dirigida por Hipólito J. Cárdenas Ruiz,[24] y la Lira Andina, que aproximadamente en 1940 recibía un pago de siete pesos por media hora de presentación en las audiciones estelares de La Voz de Antioquia.[25]

Otro aspecto muy importante de este episodio fue el papel que desempeñó la familia Vieco Ortiz a partir de las primeras décadas del siglo XX. Los integrantes de esta familia fundaron o pertenecieron a reconocidas agrupaciones locales, entre ellas la Lira Unión (véase foto 9). Fue el caso de Alfonso y Gabriel, quienes hicieron parte de la Lira Antioqueña, después de su fundación y antes de su viaje a Nueva York en 1910; Luis Eduardo y Gabriel, quienes daban serenatas con el Botón Rojo, grupo creado en 1907 y cuyo símbolo era una lira y un botón de rosa roja, y Alfonso, fundador de una de las

[24] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal, Medellín, 6 de octubre de 2002.
[25] Restrepo Duque, *Lo que cuentan las canciones,* op. cit., p. 237.

primeras orquestas de la ciudad, la Orquesta Unión Musical, en 1919.[26] Miguel Cuenca habla de una estudiantina dirigida por Carlos Vieco Ortiz —probablemente la Lira Colón— cuyas presentaciones se alternaban entre el Club Unión y esporádicas irrupciones en la radio.[27]

Mientras tanto Medellín crecía rápidamente. Barrios como Berlín y Aranjuez, que surgieron hacia 1919, y Manrique hacia finales de 1920, comenzaron a recibir una oleada de trabajadores, atraídos por la naciente industria, que los alentó con sus expectativas de trabajo y progreso; sin embargo, los alrededores de estos barrios sucumbieron ante el desorden generalizado de poblamientos forzados, barrios subnormales y sectores deprimidos, cuya propagación "destrazó" el añorado mapa del Medellín Futuro.[28] Simultáneamente, los sectores oficiales hablaron de una modernización de la ciudad, que en dos décadas benefició el desarrollo industrial (aunque desatendió el mejoramiento social), con macro proyectos como las hidroeléctricas de Piedras Blancas y Guadalupe, la canalización del Río Medellín, la cobertura de la quebrada Santa Elena, y la construcción del tranvía y de diferentes accesos para la circulación local y regional. Obras intermedias, como la instalación del alcantarillado y la pavimentación de las vías públicas, colmaron las demandas económicas de aquel entonces.[29] Con elocuencia, Dora Mejía expone la manera como el cubrimiento de la quebrada Santa Elena fue la respuesta al "síntoma de una sociedad que por su afán progresista terminó privilegiando el asfalto y el cemento, en detrimento de la naturaleza y el paisajismo de una ciudad impregnada de verde y azul cristalino".[30]

Durante estos años, y luego de que la Lira Antioqueña y la Lira Unión se disolvieran, se formaron otras agrupaciones en la ciudad, que compartieron el escenario

[26] Esta agrupación, que llegó a tener más de veinte integrantes y que contó con la dirección de Jesús Arriola hacia 1930, se convirtió posteriormente en la Orquesta Sinfónica de Antioquia. Ver: *Viecos en familia, 1991,* Medellín, Vieco & cía. – Marín Vieco Ltda., 1991.
[27] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal, Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[28] En 1945, la ciudad no tenía definido su plano del Medellín Futuro, elaborado en 1913. La proliferación de cordones de miseria en los años sesenta fue consecuencia lógica de la falta de planeación. Ver: López Bermúdez, Andrés. "Un concejo gerencial para consolidar un proyecto industrializador, 1920-1947". En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000, p. 119.
[29] Ibíd., p. 126.
[30] Mejía A., Dora Lucía. *Metropolivisión: una re-visión poética del Valle de los aburraes en los albores del tercer milenio*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2005, p. 69.

local con las liras existentes, y que entraron a desempeñar nuevas funciones en reuniones familiares, cafetines, salas de cine mudo y actos litúrgicos. "Una de [las] agrupaciones que desempeñó esa cuádruple condición [como lo expresa el historiador Luis Carlos Rodríguez] fue el conjunto de cámara de Juan Di Doménico, [integrado por] Arriola, Pedro Begue, Gonzalo Vidal y Germán Posada"; en todos ellos había un gusto especial por tocar, por hacer música, "desde jazz hasta pasillos, pasando por réquiem y demás, pero tocaban; el cuento era tocar, amenizar. Y siempre eran los mismos buenos músicos; gente muy buena".[31]

Los años treinta, después de la gran depresión de Estados Unidos, trajeron una serie de transformaciones económicas en América Latina, que dieron impulso a la industria y al fortalecimiento de los mercados locales. Ahora, bajo el gobierno liberal, que duró catorce años, los cambios económicos se sintieron también en el plano de la música. Teniendo como fondo el apogeo de la radio en el continente, y la consiguiente circulación masiva de músicas tradicionales de diversos países de Sur América, a través de los discos que distribuían la RCA Victor y la Columbia Records en toda la región, se inauguraron en Medellín y otras ciudades de Colombia las primeras estaciones radiales y se dieron los primeros intentos para crear las primeras industrias discográficas. Como respuesta a estos desarrollos, el país volvió a participar musicalmente en eventos internacionales,[32] se formaron grupos de todo tipo que interpretaron los ritmos de moda de las emisoras, surgieron las *jazz band* y se realizó el primer congreso de música en Ibagué (en 1936), en el cual, con no pocos acuerdos y desacuerdos, se comenzaron a discutir los primeros planteamientos entre músicas nacionales y populares.

En aquel momento comenzó a surgir en Medellín (al igual que en otras ciudades del continente), un fenómeno muy interesante de hibridismo cultural, como producto de los factores que se han venido analizando en este capítulo. En ese sentido, gracias a la difusión masiva de vitrolas y discos, y a la cada vez más agresiva introducción de la radio

---

[31] Luis Carlos Rodríguez. Entrevista personal, Medellín, 18 de septiembre de 2007.

[32] Uno de esos eventos fue la Exposición de Sevilla de 1929, donde "los españoles esperaban apreciar la evolución musical en sus antiguas colonias del Nuevo Mundo", como se lee en un artículo de la revista *Semana* publicado en 1957. Ver: Zeida – Codiscos. *Valores Musicales de Colombia*, Vol. 3. *Jerónimo Velasco. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, ca.1963 [Grabación sonora].

norteamericana, cubana y mexicana, posterior a los años de la Primera Guerra Mundial, se pusieron de moda el *Charleston*, el *One Step*, el *Fox Trot* y el Pasodoble, y por consiguiente la conformación de grupos locales de jazz, como la Jazz Pasos y la Jazz Nicolás, que comenzaron a tocar esos ritmos (véanse fotos 11 y 12). El baile, acompañado por estas bandas, se volvió una actividad muy popular, que si bien no fue del gusto de la comunidad religiosa y conservadora, pues los *jazzes* también tocaban en bares, burdeles y casas de citas, sí entró rápidamente a amenizar las reuniones de los clubes Unión y Campestre, de reconocida categoría en la ciudad, y a deleitar las tardes de los domingos en el Bosque de la Independencia.[33]




Foto 11. *Jazz Pasos.* Melitón Rodríguez, 1927. 9.0 x 13.5 cm. Fuente: Zapata Cuéncar, Heriberto. *Antología de la canción en*

[33] Según Jaime Cortés, hacer esa música y bailarla era estar a la moda, es decir, volverse cosmopolita y romper la estela decimonónica. Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional popular colombiana, en la colección Mundo al día (1924-1938).* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004, p. 150. El Bosque de la Independencia es hoy el Jardín Botánico.

*Antioquia*. Medellín, Dirección de Extensión Cultural Departamental de Antioquia, 1995, p. 78.

Poco a poco, músicos y público fueron cambiando las bandolas, los tiples y las guitarras por banjos, saxofones, clarinetes e instrumentos de percusión.

En este periodo de reacomodación de las músicas populares, la banda de más reconocimiento en la sociedad medellinense de los años treinta fue la Jazz Band Nicolás o Jazz Nicolás, como también se le conoció, fundado por Nicolás Torres, ex bandolista de la Lira Antioqueña (véase foto 12).




Foto 12. *Jazz Nicolás.* Fotógrafo sin identificar, ca.1927. 6.7 x 9.8 cm. Fuente: Gómez, Claudia. *Ángela Suárez*. [Disco compacto + Libro], Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia, IDEA – Codiscos, 2007, p. 57.

Según la cantautora antioqueña Claudia Gómez, los integrantes de la Jazz Nicolás, tal como aparecen en esta foto, reflejan más un arquetipo de banda de Nueva Orleáns, que toca *Dixieland* y *Ragtime*, que uno que interpreta música colombiana. Gómez, op. cit., p. 57. Sus cantantes eran Samuel Martínez y Augusto Trespalacios, importantes figuras de la canción en aquella época. Restrepo Duque, Hernán. "Las Estudiantinas", conferencia citada.

Aunque la Jazz Nicolás no interpretó solamente música colombiana, su repertorio tampoco fue exclusivamente jazzístico, sino que además tocó las melodías de actualidad, especialmente música bailable y pasillos;[34] el banjo, instrumento que también se puso de moda, logró que el *fox* que tocaron "supiera realmente a *fox*".[35] No obstante ser una agrupación muy popular que tocaba en los grilles y cafés del centro de la ciudad, alternando con otras que surgieron a su alrededor, como la Orquesta de Jorge Marín Vieco y la de Juan Abarca y sus Vagabundos, "el Jazz Nicolás era un grupo muy costoso para contratar".[36] Antes de su desaparición, de la cual no se tienen datos, los aires modernizadores introducidos por los discos y el cine norteamericanos a la ciudad hacia la década del treinta indujeron la transformación de su apariencia, que pasó de un solemne y melancólico tono negro a un espectacular chaquetón blanco, con moño y enorme cuello de solapa en forma de V, que por supuesto no podía desentonar con las deslumbrantes tendencias que estremecieron a la ciudad con los ritmos de la moda.[37]

---

[34] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal, Copacabana, 31 de agosto de 2007.

[35] Restrepo Duque, Hernán, conferencia citada. Incluso, jóvenes maestros como Jesús Zapata, al llegar a la ciudad y tener contacto con estas agrupaciones, también empezaron a estudiar este instrumento norteamericano, como respuesta a las tendencias estéticas de la época.

[36] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal, Medellín, 28 de agosto de 2004.

[37] Es interesante observar, en una foto del Jazz Nicolás de 1937, un cambio sustancial en su imagen personal. Ver: Burgos Herrera, Alberto. *Antioquia bailaba así.* Medellín, Lealón, 2001, pp. 6 y 7. Películas norteamericanas como *La divina embustera*, *En campo enemigo* y *Escuadrilla 37* se anunciaban hacia 1940 en las páginas de farándula del periódico *El Heraldo de Antioquia* y se exhibían en el Teatro Junín, en el Teatro Bolívar y en el María Victoria. Por otra parte, es probable que la Jazz Nicolás no hubiera alcanzado a grabar, pues si bien no se tienen referencias sobre salidas al exterior, en su momento faltaban más de quince años para que surgiera la grabación comercial en Medellín, proceso en el cual uno de sus integrantes, Millo Velásquez, sí tuvo un papel muy importante.

Es justo reconocer, en los procesos de todos estos grupos, una búsqueda permanente por consolidar géneros colombianos, ahora inmersos en un contexto urbano, al lado de una cascada de melodías y ritmos que llegaron al país a través del cine, de la radio y de la naciente industria discográfica (que comenzó a sentar sus bases en Cartagena y Barranquilla). Era tal el maravilloso desconcierto, que cualquier tipo de fusión era permitida y no se reparaba en discusiones ni en asuntos de cultura, porque Medellín se había convertido en ciudad.

**El papel de la radio**

Medellín era todavía una ciudad sin edificios, con casas de no más de tres pisos, y unos sectores comerciales y residenciales muy bien delimitados. Después de la construcción del Edificio Henry en 1928, primera propiedad horizontal que tuvo la ciudad, comenzaron a levantarse otros "rascacielos" que poco a poco fueron cambiando la estructura del centro.[38]

Entonces llegó la radio.[39] Fue en Bogotá, durante el gobierno de Miguel Abadía Méndez en 1926, donde se comenzó a legislar sobre los primeros permisos "para la instalación de estaciones transmisoras de perifonía",[40] mientras que en la Costa surgió la primera emisora comercial, La Voz de Barranquilla, gracias a los ensayos del radioaficionado e ingeniero Elías Pellet Buitrago en 1929.[41] Cuando Antonio Fuentes López fundó La Voz de los Laboratorios Fuentes en Cartagena, en 1932,[42] el gobierno nacional había expedido cuatro años atrás las primeras licencias oficiales. En Medellín, los

[38] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.

[39] Antes de que la ciudad se inundara de aparatos de radio, la gente escuchaba la música en los pianos, que también se conocían con el nombre de *rockolas* o traga níqueles. "Era el nombre más preciso, que le echaba la monedita de 'échele cinco al piano y apriétele el botón', que decía una canción mexicana por allá". Fue una opción de distracción no solo para el "borrachito" de la cantina sino también para aquel que quería acercarse a escuchar el tema de su preferencia. "Uno buscaba el número […] le echaba los cinco o los diez centavos a eso [y lo ponía]", apunta Gonzalo Molina Jaramillo, en entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.

[40] Stamato, Vicente. "Días de radio", *Revista Credencial Historia*, N.º 186. Bogotá, junio de 2005 [en línea], disponible en http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2005/radio.htm [acceso: 23 de marzo de 2007].

[41] Téllez B., Hernando. *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*. Medellín, Bedout, 1974, p. 13.

[42] Discos Fuentes se funda allí en 1934. Peláez, Ofelia y Jaramillo O., Luis Felipe. *Colombia musical. Una historia… una empresa*. Medellín, Discos Fuentes, 1996, p. 26.

primeros intentos en el campo de la radiodifusión se debieron al norteamericano Camilo E. Halaby en 1930, aunque fue Alfredo Daniels quien instaló, en pleno Guayaquil,[43] el primer transmisor de onda corta, distinguido con las letras H.K.O.; esta estación se convirtió en la Compañía Radiodifusora de Medellín, bajo el nombre HJ4-ABK, luego en La Voz de Medellín, hacia 1935, y por último en La Voz de Antioquia, propiedad de la Compañía Colombiana de Radiodifusión.[44] Allí se popularizaron artistas locales como las hermanas Marta e Inés Domínguez, Luis Macía, Estrellita (Fanny Cataño), Obdulio y Julián, y el "Pollo" Salazar, reconocido intérprete de tiple de la ciudad. Se inauguró entonces una modalidad de programación crucial para la música de nuestro país: la conformación de orquestas y grupos de cámara con el fin de realizar programas en vivo, bajo la dirección, bien fuera de músicos nacionales y extranjeros de alta formación académica (como José María Tena y Joseph Matza),[45] o de artistas jóvenes que buscaron en este medio la forma directa de probar y difundir sus propuestas, como el Quinteto de la Estación y Los Cuatro Ases, por ejemplo; de el Quinteto no se tienen más datos que una referencia de Juan Fernando Molina sobre una revista de la Emisora Ecos de la Montaña en 1935, y se sabe que estaba formado por músicos de la Jazz Nicolás que interpretaban piezas del repertorio universal; tenían banjo y flauta, instrumento interpretado por Luis Pizarro.[46] Por su parte, Los Cuatro Ases, que vivieron dos épocas de la música en la ciudad,[47] fue una agrupación fundada con el fin de hacer presentaciones en la radio, y cuyo nombre, rescató Antonio Ríos años después. Los integrantes del primer grupo, que se autodenominaba estudiantina, fueron Camilo Bedoya en la trompeta, Julio Mesa en el clarinete, Arturo Villa en el tiple y

---

[43] Sector comercial de la ciudad en esa época, situado en inmediaciones de la Estación del Ferrocarril, en el cruce de la calle San Juan con la carrera Carabobo.

[44] La Voz de Antioquia nació el 16 de febrero de 1935, producto de las empresas Compañía Colombiana de Tabaco, Fábrica de Hilados y Tejidos del Hato (Fabricato), Cervecería Unión, Laboratorios Uribe Ángel, Compañía Colombiana de Tabacos, y Café "La Bastilla". Esta emisora, "cuyas transmisiones se siguieron con interés en todo el país, se constituyó en vínculo poderoso de integración nacional a través de la radiodifusión, y Medellín dejó de ser […] la ciudad lejana y desconocida". Téllez, op. cit., pp. 16, 17, 29 y 32.

[45] Téllez, op. cit., p. 31.

[46] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

[47] Hacia finales del treinta hubo una primera agrupación con este nombre; hacia la década de los sesenta hubo otra con otros músicos, pero con el mismo nombre.

el "Nené" Baena en la guitarra; Julio Mesa y Camilo Bedoya fueron músicos de banda;[48] Juan Abarca fue otro integrante de esta primera agrupación, que el maestro León Cardona identifica como intérprete de acordeón.[49]

Antes de que la radiodifusión se convirtiera en otro nuevo negocio y de que el gobierno nacional demostrara su imposibilidad de orientar y dirigir políticas culturales de interés general y de desarrollo social inherentes a la naciente empresa, existieron varias propuestas, que obviamente se vieron abocadas de inmediato a numerosos conflictos con la radio comercial.[50] En Bogotá, por ejemplo, Radio Santafé, de Julio Bernal, fue una gran difusora del sentido popular, por lo que se convirtió "en verdadera competencia para los grandes programadores"; a su vez, La Voz Katía, emisora municipal de Medellín (cedida en concesión a particulares), que "era eminentemente popular, criolla y maicera, a base de duetos bambuqueros y estudiantinas de serenata, y Radio Córdoba, una especie de café cantante con micrófonos y altoparlantes que transmitía música popular de arrabal desde un local ubicado precisamente en la carrera Junín frente a la puerta principal del aristocrático Club Unión", generaron numerosos roces.[51] Entonces algunas emisoras, que hacia los años cuarenta ya estaban en pleno apogeo, comenzaron a recoger la inquietud de muchos grupos, hasta que hubo un momento en que por lo menos cuatro estaciones (la Emisora Claridad, La Voz de Antioquia, Radio Córdoba y Radio Nutibara) se peleaban los conjuntos.

> Los cantantes tenían ahí su "modus vivendi" y ganaban sus buenos pesos. La Voz de Antioquia, por ejemplo, tenía una orquesta de más de dieciséis elementos que ganaban sueldo fijo y tenían prestaciones sociales. Paradójicamente, fueron ellos mismos los que acabaron con eso porque los sindicatos vinieron a exigir más y más y reventaron a las emisoras en un momento dado. Aun así hubo una segunda etapa, patrocinada pero menos significativa, en la que más bien contrataban a los cantantes y a

[48] Camilo Bedoya, pereirano, se trasladó a Bogotá cuando el grupo se desintegró, para vincularse a la Banda Nacional y a la Orquesta Sinfónica de Colombia, donde se jubiló. Es el compositor del pasillo *El pereirano.* Murió en Bogotá. Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

[49] León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.

[50] En vista del desorden generalizado y de la anarquía que comenzó a imperar en las estaciones, el gobierno buscó legislar mediante la nacionalización de la radio. Por ello varias emisoras diseñaron estrategias de alianza para la defensa de sus derechos; era el año de 1936. Téllez, op. cit., p. 37.

[51] Ibíd., pp. 35, 43-44 y 52-53.

> los músicos por una o dos audiciones. Después esto se acabó porque las emisoras fueron entregándose poco a poco a Bogotá.[52]

Como parte de este panorama, en el que la legislación era todavía incipiente, se dio inicio a las cadenas radiales por enlace de onda corta (en 1940); sistemas como la Cadena Kresto y la Cadena Bolívar inundaron al país con una programación de estrellas "imposibles de contratar por anunciantes colombianos",[53] lo cual llevó a que el horizonte de las estudiantinas fuera bastante desolador. En aquel momento, algunos solistas, varios duetos bambuqueros y muchos grupos de baile, pasaron a las salas de música de las emisoras,[54] en tanto empezaron a grabarse en acetatos ciertos programas de radio, "cuando [llegaron] a Colombia las primeras cortadoras RCA, una para Medellín, que inició la industria fonográfica antioqueña;[55] otra para La Voz de Bogotá; la que poseía desde algún tiempo atrás Antonio Fuentes en Cartagena; y la grabadora Fairchild de Emisora Nueva Granada".[56] Sin embargo, como lo recuerda León Cardona al referirse a la programación de estudiantinas en la radio de la ciudad, existían "programas estelares diarios […] con orquesta y cantantes, [donde había] muy pocos nacionales y muchos internacionales, [mas no] grupos de ese tipo [...] El entusiasmo para la creación y actuación de grupos de cuerdas tuvo muy poco movimiento".[57]

---

[52] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Música popular antioqueña". Programa Encuentro generacional antioqueño: ayer y hoy. 2ª parte. Medellín, Universidad de Antioquia, 3 de septiembre de 1982.
[53] Téllez, op. cit., pp. 35, 43-44 y 52-53.
[54] En 1945, durante el segundo gobierno de Alfonso López, se expide el Decreto 1044 sobre telecomunicaciones, donde, entre otras cosas, se establece que las emisoras deben disponer de auditorios para las presentaciones en vivo y no pueden cobrar la entrada al público. Téllez, op. cit., p. 81.
[55] Radio Nutibara inició la grabación de discos para la RCA Victor en 1940.
[56] Téllez, op. cit., p. 74.
[57] León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.

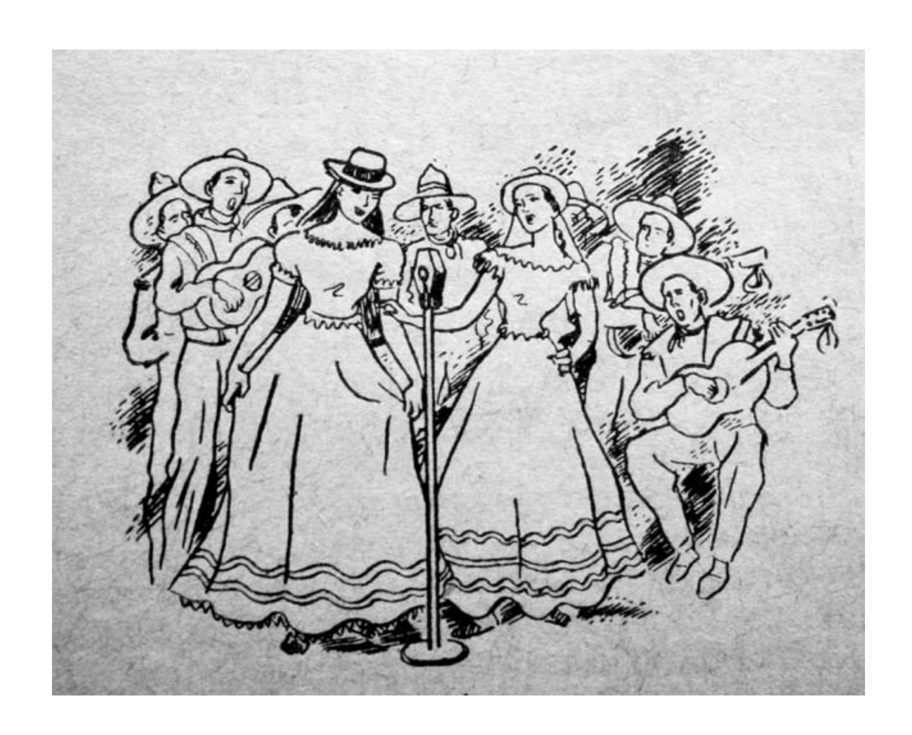


Foto 13. Fotografía de una ilustración del *Almanaque popular colombiano. Programas radiales artísticos,* 1946. 4 x 5.5 cm. Fuente: *Almanaque popular colombiano para 1946*. Medellín, Bedout, 1946, p. 142.

Muchas veces, los músicos recibían productos de las empresas patrocinadoras, como telas o víveres, como pago por sus presentaciones estelares en la radio.

Hubo entonces en la ciudad un vacío en torno a la música de las estudiantinas. Estas agrupaciones, que hasta 1940 transitaron por cafés, bailaderos, tertulias y reuniones familiares, aunque en una aparatosa pero indispensable recomposición instrumental, fueron excluidas de la radio, y por ende perdieron presencia en su público. Mientras tanto, músicos como Nicolás Torres seguían haciendo sus tertulias alrededor de viejos pasillos en compañía de León Cardona, quien iba a su casa a que le acompañara con un instrumento de origen brasilero muy parecido al tiple, al que tocaba muy bien, o de Francisco Cristancho, quien también seducido por la guitarra de León, "lo visitaba en su casa, en Bogotá, para tocar en un par de guitarras muy lindas que trajo también de Brasil y que tocábamos con

mucho gusto".[58] La poca música de cuerdas que se escuchó en Medellín se emitió desde la radio bogotana mediante cientos de programas del Conjunto Granadino, el Conjunto Luis A. Calvo y el Nocturnal colombiano de Oriol Rangel.[59]

En consecuencia, las tardes del Eden Country Club, del American Bar y del Chantecler, famosos lugares para la tertulia en el centro de Medellín, comenzaron a llenarse, ya no con grupos locales, sino con la música de artistas nacionales y extranjeros que empezaron a sonar por los amplificadores de las emisoras. El Patio Cordobés (contiguo a la Emisora Córdoba), salón de baile, donde actuaban aficionados y profesionales, algunas murgas, una que otra estudiantina y algunas orquestas ramplonas, presentaba a la Estudiantina López y a las Hermanas Piedrahíta; El Covadonga, ubicado en los bajos del Teatro Avenida, réplica aristocrática del Cordobés, impactaba con Juan Manuel y sus Vagabundos, grupo que empezó a tocar los primeros porros y cumbias que se oyeron en el interior del país; y Fortich y Valencia, "quienes hacían un bambuco sincopado y moderno",[60] y que también empezaron a tocar música costeña, le cambiaron el paso a los

---

[58] León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.

[59] El Conjunto Granadino surgió en 1938 con Radio Santafé, emisora creada como homenaje a los cuatrocientos años de fundación de Bogotá. En el espacio "Ritmos de Colombia", el grupo actuó ininterrumpidamente durante treinta años, cuando la programación de la emisora dedicaba cuatro horas diarias a la música de compositores colombianos, según recuerda Fernando León Rengifo. Este conjunto estuvo conformado inicialmente por Hernando Rico Velandia, director y primera bandola, Enrique Villegas, bandola, Eduardo Osorio, guitarra, Manuel H. Bautista, flauta, y Juan Páez, tiple. León Rengifo, Luis Fernando. *La música instrumental andina colombiana, 1900-1950*. Bogotá, Universidad de Los Andes, Uniandes, (Sic), 2003, p. 26. Sus primeras grabaciones fueron realizadas en Medellín, desde donde se distribuyeron para todo el país, incluso para Latinoamérica, añade José María Paniagua, en entrevista personal, Bello, 17 de febrero de 2007. Por su parte, al conjunto Luis A. Calvo lo integraron Manuel Augusto Salazar, guitarra y dirección, Ignacio Hernández, bandola, Jorge Talero, bandola, y Humberto Correal, tiple. Este grupo participó en la fundación de la Radiodifusora Nacional de Colombia en 1940; como grupo de planta, participó en la programación diaria, en vivo, que se hizo allí durante más de dos décadas. León Rengifo, op. cit., p. 25. El Conjunto Luis A. Calvo grabó en la ciudad de Medellín, para el sello RCA Victor, en una producción de Hernán Restrepo Duque para distribución internacional. El Nocturnal colombiano estaba integrado por Óscar Álvarez y Jaime Moreno en las flautas, los hermanos Martínez (Jaime y Mario Martínez Jiménez) en las voces, la guitarra y el tiple, Julio Garavito en el contrabajo y Oriol Rangel en el piano. Este grupo, de larga trayectoria, llegó a participar en los programas "Nocturnal colombiano" y "Antología Musical de Colombia" que Radio Santafé transmitía en 1963. Nocturnal colombiano. [en línea], disponible en http://www.radiosantafe.com/wp-content/uploads/programas/nocturnalcolombiano.mp3 [acceso: 5 de noviembre de 2008].

[60] Restrepo Duque, Hernán. *La música popular en Colombia: crónica de nueve canciones representativas*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, 1998, pp. 172, 183, 322, 328.

refinados habitantes del barrio El Prado en las discretas tardes de jolgorio del Club Campestre.[61]

Esta época fue no solo de artistas como Margarita Cueto, José Moriche, Juan Pulido, Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Pedro Vargas, Libertad Lamarque y Luis Álvarez, entre otros, que llegaban a la ciudad para hacer sus grabaciones, sino también el preámbulo al enlace por frecuencia modulada y al origen de las cadenas Caracol, Radio Cadena Nacional (RCN) y Todelar.[62] Entonces también se hizo evidente que el monopolio ejercido por las empresas propietarias de las emisoras, textileras principalmente,[63] utilizaron el lenguaje sonoro de sus estaciones para fijar en la sociedad los estereotipos de modernidad y desarrollo que se imponían desde el exterior, como la moda en el vestir, la música y la necesidad de consumir.[64]

Ahora bien, ¿cómo veían los medios escritos a los músicos y a las emisoras? La revista *Micro,* publicación especializada en farándula (pero en la que también se publicaron diversos artículos sobre arte y folclor), fundada en 1940 bajo la dirección de Camilo Correa, se refirió a Radio Córdoba como una emisora indigna de usar el nombre de uno de nuestros próceres (el político y militar antioqueño José María Córdoba), pues la "calidad de la música, la chabacanería de los locutores, la redacción de la propaganda, la presentación de dramones en serie [hacían que todo allí fuera] atentatorio contra la decencia, descartando (por saberlo todos) su carácter de cafetín". Además, la revista acusa a la emisora de utilizar el tratamiento del "vos" y de irrespetar iconos religiosos, como el nombre de la Virgen del Carmen, para hacer las propagandas.[65] Tres años después, la revista se refirió así a la emisora: "[…] el teatro La Avenida está gravemente perjudicado por su ubicación entre dos

---

[61] Rendón Marín, Héctor. "Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940-1980". Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Acofartes, Biblioteca Luis Ángel Arango, abril de 2007, Bogotá [en línea], disponible en www.acofartes.org.co/documents/Estudiantinas.pdf, p. 6 [acceso: 21 de mayo de 2008].
[62] Rendón Marín, "Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín", op. cit., p. 7.
[63] Como Coltejer, Fabricato y Pepalfa; entre otras, también la Compañía Colombiana de Seguros y la Compañía Colombiana de Tabaco.
[64] Gil Araque, Fernando Antonio. *Temas con variaciones. Medellín a través de su música, 1900-1960.* Medellín, Universidad Eafit – Asociación de televisión educativa iberoamericana, 2006. [Multimedia].
[65] *Micro,* N.º 19. Medellín, 11 de julio de 1940, p. 5.

negocios malolientes: una carnicería y Radio Córdoba";[66] también se refirió a La Voz de Antioquia, con un comentario sobre una reunión de homosexuales que se realizaba frecuentemente en la emisora, quizá de forma concertada o inmotivada simplemente: "[…] la tertulia de homosexuales que se forma en la puerta y el auditorium de La Voz de Antioquia constituye la más pésima de las notas 'sociales'".[67]

En este recorrido por la importancia de la radio en la trasmisión de nuestras músicas locales, no está por demás traer a colación tres agrupaciones que fueron protagonistas en este periodo, y que de alguna manera hacen evidentes los procesos de apropiación y expansión de la radio en sus primeros momentos. Se trata de la Estudiantina López, Las Marrulleras y el Conjunto Gonzalo Vidal.

La Estudiantina López, de la cual Jesús Zapata se acuerda mucho, porque conoció "todo el personal, excelentes músicos todos, magníficos", estaba integrada por Eliseo López, el "Ciego baqueta" y algunos de sus hermanos. Para el año de 1934, cuando llegó Jesús Zapata a la ciudad de Medellín, la Estudiantina López ya estaba constituida.[68] Eliseo se caracterizó porque "era un tipo muy alegre que a todo le sacaba punta".[69] Era el abuelo de Horacio López, integrante de la última generación de este grupo, que grabó prolíficamente en los años cincuenta y sesenta.

Un segundo grupo, muy significativo no tanto por su trayectoria musical sino por su conformación, pues estaba integrado sólo por mujeres, lo cual es excepcional en la historia de las estudiantinas (y de la música de cuerdas en la ciudad), fue el conjunto de Las Marrulleras,[70] compuesto por dos bandolas, dos tiples, dos guitarras y unas maracas (véase foto 14).

---

[66] *Micro*, N.º 52. Medellín, julio de 1943, p. 35. Esta fuente difiere de la afirmación de Hernán Restrepo Duque respecto a la ubicación de Radio Córdoba, pues éste asegura que se encontraba sobre Junín, mientras *Micro* se refiere a su ubicación en lo que es hoy la Avenida Primero de Mayo.
[67] Ibíd. La Voz de Antioquia estaba ubicada en la calle Maracaibo, entre Junín y Palacé.
[68] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal, Medellín, 28 de agosto de 2004.
[69] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal, Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[70] El significado de la palabra 'marrullera' se refiere a aquella persona tramposa que actúa con astucia o mala intención.



Foto 14. *Las Marrulleras.* Fotógrafo sin identificar, 1940. 8.7 x 10.7 cm. Fuente: *Micro,* N.º 42. Medellín, 21 de diciembre de 1940, p. 44.

El quepis y el jubón de cuadros fueron usados como recurso publicitario que reflejó las tendencias internacionales de la moda, cada vez más orientada hacia estereotipos norteamericanos y mexicanos propios del cine.

En la revista *Micro* de diciembre de 1940 puede leerse: "Las Marrulleras. Un grupo de señoritas que resolvieron ponerse de acuerdo para la interpretación de pasillos, bambucos y guabinas; debutaron en la velada que despidió a Las Hermanas Águila y fueron muy aplaudidas por el público. En radio se presentan por Ecos de la Montaña".[71] Este anuncio, del cual no se puede deducir la frecuencia con la que este tipo de agrupaciones participaban en los programas radiales, sugiere que dichos grupos cumplían papeles secundarios para la presentación de artistas de mayor popularidad, lo cual pudo haber sido una estrategia comercial utilizada por las empresas radiales desde esa época.

[71] *Micro,* N.º 42. Medellín, 21 de diciembre de 1940, p. 44. No hay información sobre sus nombres.

El tercer grupo en referencia es el Conjunto Gonzalo Vidal (véase foto 15), uno de los pocos conjuntos que, gracias a sus frecuentes presentaciones en la radio, a lo largo de las décadas del cuarenta y cincuenta, tuvo amplio reconocimiento del público.



Foto 15. *Conjunto Gonzalo Vidal*. Fotógrafo sin identificar, ca.1940. 11.8 x 17 cm. Reproducción. Fuente: Colección personal de Gonzalo Molina.

Este conjunto estaba conformado por Antonio "Silga" Ríos, primera bandola (en el centro); Manuel Ríos Escobar "El ovejo", segunda bandola; Arturo Villa, tiple; Manuel Paniagua, conocido también como Manuelito o Lito Paniagua, guitarra; Luis Pizarro, flauta; y Emilio "Millo" Velásquez, contrabajo y director de la agrupación.

Sobre la calidad musical del Conjunto Gonzalo Vidal hay posiciones encontradas. Según *Micro*, "el maestro Gonzalo Vidal [que nada tenía que ver con esta agrupación] da su renieguito cada vez que oye en la radio a ese pésimo conjunto al cual le dieron su

nombre".[72] De igual modo, Hernán Restrepo Duque asegura que el grupo era muy desafinado, tal vez "por la mala calidad de sus instrumentos o por falta de talento".[73] No obstante, continúa, "fue el último reducto de las viejas estudiantinas nuestras", refiriéndose al periodo anterior al desarrollo de la industria discográfica en la ciudad de Medellín. Por el contrario, Gonzalo Molina, seguidor de esta agrupación a lo largo de su carrera artística, afirma que fue un grupo de músicos muy buenos cuyas reiteradas actuaciones en La Voz de Antioquia durante la década del cuarenta lo convirtieron prácticamente en la base de las orquestas de planta de muchas emisoras; además fue un grupo tan versátil que se permitió reforzar su instrumentación con arcos y percusión al momento de acompañar a los artistas extranjeros que los solicitaban.[74] Aunque este grupo no hizo grabaciones propias, cada uno de sus integrantes, por su parte, desarrolló una amplia carrera discográfica con otras agrupaciones. Arturo Villa, por ejemplo, fue uno de los tiplistas más reconocidos de la época en el ambiente del disco; Manuel Ríos llegó a ser bandolista de Obdulio y Julián en los programas radiales, las presentaciones particulares y las serenatas que el dúo hacía; "Silga" Ríos se destacó como cantante excepcional (con una voz muy fina, cuyo timbre le mereció ese alias desde muy pequeño), instrumentista y director.

Como se señaló antes, ya para los años cuarenta la radio se había constituido en otro eslabón en la red de la industria del entretenimiento —en la que se emplearon músicos colombianos, siempre bajo patrones de gusto y mercado norteamericanos—,[75] y se había puesto al servicio de las compañías de textiles y del comercio.[76] Hacia mediados de los cuarenta el Ministerio de Correos y Telégrafos registraba en el país un total de 71 estaciones funcionando en 27 centros urbanos,[77] algunas pasajeras y efímeras, otras más

[72] *Micro*, N.º 52. Medellín, julio de 1943, p. 35. Vale la pena mencionar que Millo Velásquez sí fue discípulo de Gonzalo Vidal.
[73] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas", Medellín, 15 de septiembre de 1988.
[74] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.
[75] Cortés Polanía, op. cit., p. 167.
[76] El interés que generó la Segunda Guerra Mundial en el público hizo que la información ocupara el primer plano, por lo que las emisoras locales, al tomar los modelos de locución y producción de las estaciones extranjeras, se fueron profesionalizando. Además la programación que las emisoras de Estados Unidos dirigieron hacia América Latina influyeron notoriamente en las programaciones colombianas. Téllez, op. cit., p. 79. Emisoras como la WRCA y la WNBI llegaban por onda corta desde Norteamérica, ofreciendo "la mejor música clásica del mundo, así como los éxitos populares [...] perifoneados todos los días por la RCA Victor desde Radio City, Nueva York". *Micro*, N.º 51. Medellín, 1.º de mayo de 1941, p. 12.
[77] Stamato, op. cit.

organizadas, con programas especiales diseñados por las oficinas de publicidad y mercadeo de la empresa privada.[78] Posteriormente, y debido a la dificultad de mantener una programación constante con altos niveles de sintonía, surgieron numerosos espacios de entretenimiento que terminaron por rivalizar y generar competencia entre patrocinadores. Entonces la programación de las emisoras puso radionovelas y programas de variedades en vivo durante el día, noticieros al final de la tarde hasta las siete de la noche, y programas estelares de música a partir de las ocho de la noche, hora en que había más sintonía.[79] John Castaño, músico antioqueño que vivió este proceso, se refiere a la forma como el gobierno trató de promover la música colombiana en la radio, aunque no precisamente de estudiantinas, para tratar de equilibrar el ambiente esnobista de la época: "Gustavo Rojas Pinilla les decía a las emisoras: '¿Usted quiere hacer un programa de rancheras? Bien. Pero en contraprestación tiene que hacer tantos programas de música colombiana'. De ahí que […] el florecimiento de gran parte de la música colombiana fue en esa época. Cada gobernante tiene sus aciertos. Y en esa época era sancionada la emisora que no cumpliera con eso".[80]

[78] Un ejemplo de ello es la Compañía Industrial de Gaseosas Coca-Cola, que se fundó en Medellín en 1940. A los dos años de su fundación, la compañía dirigía desde Nueva York un programa publicitario que contó con el apoyo musical del maestro argentino Terig Tucci a través de una serie de conciertos grabados en discos de vinilo de 16 pulgadas que fueron distribuidos entre numerosas estaciones de radio latinoamericanas. Rico Salazar, Jaime. "Los programas inolvidables de Coca-Cola". *Revista Nostalgias Musicales*, Medellín, Club Internacional de Coleccionistas de Discos, N.º 1, marzo de 2006, p. 30. Por su parte, en 1941 la Federación Nacional de Cafeteros inició por la Radiodifusora Nacional, en cadena con las estaciones La Nueva Granada, La Voz de Colombia, La Voz de Bogotá y Emisores Unidas de Barranquilla, "una intensa campaña en pro del mayor y mejor consumo del café dentro del territorio de la República, con la colaboración de la Orquesta Emilio Murillo de La Nueva Granada, bajo la dirección del maestro Francisco Cristancho". Stamato, op. cit.

[79] Un concurso muy famoso de La Voz de Medellín fue "El peso Fabricato", que rifaba un peso entre los participantes del programa. Otro concurso exitoso fue "Coltejer toca a su puerta", que entregaba cien pesos a quien respondiera un santo y seña que se daba por La Voz de Antioquia en programas de música en vivo con humoristas, como Montecristo, y orquestas, como la Orquesta Coltejer, bajo la dirección de José María Tena. "El carro fantasma" de Coltejer también era promocionado por esta emisora. *El Colombiano.* Medellín, viernes 13 de octubre de 1950.

[80] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007. El periodo de gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla fue entre 1953 y 1957.



Foto 16. *Trío Maravilla*. "El Trío MARAVILLA, uno de los mejores intérpretes de las canciones populares". Fotógrafo sin identificar, 1946. 7 x 13 cm. Fuente: *Almanaque popular colombiano para 1946*, Medellín, Bedout, 1946, p. 98.

La sociedad de Medellín de los años cincuenta, deslumbrada por los sabores de la industrialización y la modernización, todavía no estaba aturdida por los dramáticos y prorrogados efectos de la urbanización marginal, que cada día crecía en las laderas orientales de la ciudad y que ponía en situación más deplorable a los habitantes pobres que la ocupaban, en cuyos ranchos los radios estallaban trémulos a la espera del misterioso toque de bocina del fantasmagórico automóvil que llegaría del otro lado de la puerta.[81] La constitución de las nuevas clases profesionales, empresariales y artísticas que surgieron durante estos años, producto de la transformación de comerciantes a industriales, tenía su asiento en una población de clase media y alta cuyos límites aún no se habían amurallado. De la misma manera, entre sus pobladores las diferencias generacionales, pues los hijos ya

[81] Aportes muy importantes respecto a los procesos de urbanización de la ciudad se encuentran en Botero Herrera, Fernando. "Barrios populares en Medellín, 1890-1950". En: Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín*. Medellín, Suramericana, 1996. Vol.1, p. 353-372.

estaban adultos, reclamaron nuevos espacios para el esparcimiento, el descanso y la recreación. Por eso era fácil encontrar un público amplio, de todas las condiciones sociales, con posibilidades reales de sintonizar, asistir y participar en cualquiera de los programas y eventos artísticos y culturales de la ciudad. Incluso, en medio de esa estética tan divertida y desconocida, no se habían expandido ni reforzado aquellas enormes brechas académicas ni intelectuales. De esta manera, la música nacional, encarnada en las estudiantinas bogotanas y en inolvidables duetos vocales nacidos en la ciudad, se convirtió poco a poco en una música de élite para unas clases sociales que buscaban afanosamente su ascenso.[82]

Al lado del despliegue publicitario desarrollado por la radio y la industria de los discos, que estaba en gestación, el cine también vivía, desde finales de los años veinte, una etapa de gran apogeo que las recientes compañías internacionales comenzaron a difundir en la ciudad y que empresarios y productores comenzaron a crear en el país. Con "ocho potentes casas productoras del mejor cine": Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers, First National, Paramount, Universal, Hoff Berg, Columbia y Fox, en "uno de los más confortables y amplios [teatros] de Sur América", el Teatro Junín, las campañas promocionales ofrecían una programación "agradable y variada", donde se podía ver un día una película de una marca y al otro día de otra, con diferentes elencos, argumentos, escenarios y dirección.[83] De esta manera, prototipos y modelos norteamericanos y gringos comenzaron a impactar y a recrear un imaginario que resultó muy propicio para la difusión de ritmos y géneros musicales que estuvieron en boga a principios de los años cuarenta: el *fox trot*, el *charleston*, el tango, el pasodoble, etc.

---

[82] "En términos generales, se considera que las posibilidades de desarrollo de la música, como una industria, dependen fundamentalmente de elementos como el desarrollo y crecimiento económicos, el surgimiento y consolidación de una importante clase media, los cambios demográficos que den mayor peso a grupos de población jóvenes o grupos de padres con hijos jóvenes y el aceleramiento del progreso tecnológico (innovación en procesos y productos) y su tasa de transferencia". Harold L. Vogel, *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysi*s. Cambridge University Press, 1998, p. 139. En: Zuleta J., Luis Alberto y Jaramillo G., Lino. *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Bogotá, Fedesarrollo - CAB, 2003. p. 21.

[83] De Bedout, Félix e Hijos (ed.) *Álbum Medellín 1932*. Medellín, Bedout, 1932. Edición facsimilar: Lonja de propiedad raíz de Medellín, 1987. p. 112.




Foto 17. *Discos Columbia.* Francisco Mejía, ca.1930. Nitrato, 13 x 18 cm. Fuente: Banco de la República. *Francisco Mejía* (Carlos José Restrepo, curador). Medellín, Banco de la República – Fundación Antioqueña para los estudios sociales, FAES.

> “Casi medio siglo después de que Thomas Alva Edison inventara el fonógrafo en 1877, las grandes casas comerciales de vitrolas y discos estadounidenses, como la Victor Talking Machine Company y la Columbia, tenían lujosas salas de ventas en Bogotá y Medellín”. Rendón Marín, Héctor. “Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 – 1980”, p. 2.

El gusto individual, aquel que motivó a los públicos a entrar al teatro y a seleccionar su propio artista, se fue modelando de acuerdo con la programación de las emisoras y la frecuencia con que se presentaba a uno u otro cantante, que con su volumen desbordaba el íntimo límite de la reunión familiar y colmaba todos los espacios de trabajo, estudio y oficios domésticos de cada integrante del grupo nuclear. En este sentido,

> [...] un aspecto importante del periodo 1930-1950 en Medellín lo constituye el que la cultura pasa a ser una “actividad social de amplio espectro”. Por supuesto, sería

ingenuo suponer que el pueblo raso capta, vive y comprende a cabalidad esta actividad social, que obviamente exige un mínimo de formación; pero sí puede decirse que no está tan terriblemente excluido como en la metrópoli anómica y anónima de 1980-1990 [...]. El mundo musical de Medellín, que siempre ha contado con una nutrida, fiel y devota audiencia culta de conciertos, corales, etc., alcanzó a sacudir entonces capas sociales que nadie hubiera soñado: artesanos, trabajadores y estudiantes, que colmaron con un fervor conmovedor la galería del Teatro Junín y aplaudieron frenéticamente.[84]

Por eso, a pesar de los juegos e intereses que se dieron al interior de las empresas radiales, la ciudadanía comenzó a sentir los cambios en las formas de recibir y disfrutar la música. La entrada a "los teatros era muy barata y en las emisoras era gratis; uno simplemente [...] tenía que llegar a tiempo a hacer la cola para que, por ejemplo, en el caso del Teatro de Bellas Artes con La Voz de Medellín, el Gordo Obando le diera a uno la entrada al radio teatro".[85] Mediante la programación de música en vivo, la radio logró convertirse en esa especie de imán que atrapó la atención de las personas durante varias décadas.[86] Así como sucedió a principios de siglo, cuando la gente entraba a las salas de ventas de la Columbia y la Victor y se sentaba cerca de una vitrola a escuchar el disco que quería comprar, poco a poco la asistencia a los teatros para tener contacto con los músicos en vivo se fue transformando por la audición frente al receptor del radio y las radiolas, cuando los discos, ahora hechos en el país, volvieron a proliferar debido al auge de la industria fonográfica.

---

[84] Botero Gómez, Fabio. "Vida cotidiana y cultural urbana en Medellín, 1930-1950". En: Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín*. Medellín, Suramericana, 1996, Vol 2, p. 548.

[85] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007. La Voz de Medellín funcionó mucho tiempo en el Teatro de Bellas Artes, que luego se llamó Sala Beethoven; en 1954 se trasladó a la calle Cuba con Bolívar, por donde hoy pasa el viaducto del metro; tenía una capacidad para 340 personas y disponía de un escenario giratorio. RCN, Radio Cadena Nacional [en línea], disponible en http://media.rcn.com.co/rcn60/ [acceso: 5 de noviembre de 2008].

[86] Respecto al impacto que tuvieron las estudiantinas en la ciudad, John Castaño señala un suceso de excepción que se dio hacia mediados de 1970 en La Voz de Medellín. Se trata de un Encuentro de Estudiantinas que hubo en RCN, transmitido en vivo desde un escenario giratorio. "Mientras había una estudiantina frente al público, la otra se estaba preparando atrás para salir luego. Era una maravilla de escenario, inmenso. Además había grabaciones de eso", que probablemente se encuentren en algún archivo de la emisora, puntualiza Castaño. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.

## La industria discográfica

> Luego del incendio, el saqueo y el asesinato, por última vez el rumor del llano, ante la irrupción de los violentos, se resumió impetuosamente alrededor del humo, de las ruinas, de los cadáveres y de las retorcidas y destrozadas cuerdas de un tiple.
>
> El espíritu del llano, el acongojado canto de las aves, la despeinada brisa de los arrozales inocentes, la púrpura emoción de la quebrada, la hueca aflicción de un gallo malherido, el interrumpido vuelo de una paloma torcaz, hallaron su tumba en la caja de un tiple campesino, porque fueron asesinadas las canciones.
>
> Hoy, el campo está solitario llorando a sus campesinos.
>
> Septiembre de 1960.[87]

Después del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá, el 9 de abril de 1948, el sector rural se convirtió en el principal escenario de muerte en Colombia. "La violencia oficial se extendió por los campos y miles de campesinos de los dos partidos políticos volvieron a pagar el tributo de sangre propio de nuestras contiendas […]. En los diez años siguientes, se sucedieron 300.000 asesinatos en Colombia".[88] Los intereses de terratenientes y gobernantes opacaron cualquier posibilidad de desarrollo y convivencia pacíficos. El abandono de las tierras o la venta barata de los predios aceleraron los desplazamientos a las ciudades, mientras un grupo muy reducido de inversionistas amplió sus posesiones.[89] Y aunque se habló de una reforma agraria, como posibilidad de equilibrio social, el manejo de dichas políticas fue siempre postergado. Carlos Lleras Restrepo (presidente por el periodo 1966-1970), en un discurso realizado en 1967 ante diferentes gobernantes latinoamericanos, expresó:

---

[87] Rocha Ochoa, Cesáreo. "La muerte de un tiple". *Tierra buena. Cuentos y relatos.* Bogotá, Leipzig, s.f. [1960], p. 33.

[88] Tirado Mejía, Álvaro. *Introducción a la historia económica de Colombia*. 22ª ed. Bogotá, El Áncora, 2001. p. 270.

[89] Entre 1948 y 1950, empresas como Coltejer, Colombiana de Tabaco, Cementos Diamante y Azucarera del Valle, pasaron de tener un capital de $54.000.000 a unas utilidades líquidas de $123.000.000, o sea el 226% más en promedio. No obstante, artículos básicos como el maíz triplicaron su precio, mientras el arroz, los fríjoles, los huevos y la papa aumentaron más del doble el precio que tenían en 1946. "En Medellín el costo de la vida para el obrero se elevó en 71.6% y en Bogotá en 58.2%. El salario real de los trabajadores de Medellín, que en promedio ganaban $74.02 (al mes), quedó representado en $43.15". Tirado, op. cit., pp. 268 y 269.

> Nuestros campesinos, en inmenso número, son hombres que no tienen nada que perder y sobre ese que no tienen nada que perder, sobre esa masa inorgánica, ignorante, es donde la infiltración revolucionaria puede cosechar sus mayores frutos [...] Entonces, aun por un simple sentido de egoísmo, quienes son propietarios de tierras, ¿no deben detenerse a meditar en los peligros que encierra la proliferación de esa vasta, de esa inmensa masa desamparada que constituye el campesinado pobre colombiano?[90]

Ante el poblamiento desordenado de las ciudades y la incapacidad de las empresas de contratar a tantos trabajadores, se dio impulso a una "nueva" reforma agraria que trató de mantener al campesino en el campo, calmándolo, "así fuera prolongando una economía de simple subsistencia", cosa que en última instancia benefició al latifundio. En tanto, las medidas proteccionistas de la industria, cuya aplicación no fue tan coyuntural, como respuesta a políticas económicas externas, realmente beneficiaron a un sector que iba en pleno desarrollo y crecimiento. "La inseguridad rural determinó la inversión en la industria".[91] Actores como "la Iglesia, a través de sus métodos de coacción y persuasión, jugaron un papel regulador decisivo en las relaciones obrero-patronales, impidiendo que el odio de clases en Antioquia alcanzara las características explosivas que se conocieron en otras regiones del país".[92]

Entre todo el movimiento político internacional, posterior a la Segunda Guerra Mundial, "la caída de la dictadura militar [de Rojas Pinilla] en 1958 destapó las tensiones que se habían expresado en la violencia, y el país entró en un proceso modernizador acelerado dominado por las ideologías laicas y neoliberales del Frente Nacional", cuyo primer mandatario fue el ex presidente Alberto Lleras Camargo.[93] Esta estrategia, que buscó neutralizar el enfrentamiento bipartidista y asegurar la alternancia de conservadores y liberales en los cargos públicos y en la presidencia durante los periodos siguientes, se prolongó desde 1958 hasta 1974. Coincidió con la consolidación de la economía industrial y el desarrollo urbano en las ciudades, de manera simultánea con el recrudecimiento de la

---

[90] Lleras Restrepo, Carlos. Exposición ante la SAC, 9 de mayo de 1967, copia en mimeógrafo. Ver: Tirado, op. cit., pp. 300 y 301.
[91] Tirado, op. cit., pp. 273 y 287.
[92] Mayor, Alberto. "El control del tiempo libre en la clase obrera de Antioquia durante la década de 1930". *Revista colombiana de sociología,* N.º 1, Bogotá, 1979, p. 35.
[93] Melo González, Jorge Orlando. *Historiografía Colombiana. Realidades y perspectivas*. Medellín, Seduca, 1996. pp. 99 y 100.

violencia, las migraciones y el desempleo. No obstante, el Frente Nacional siempre mantuvo al país en estado de sitio.

En este periodo, "Medellín aumentó su producción en gran escala y sustituyó prácticamente la totalidad de las importaciones que se hacían antes del conflicto [la Segunda Guerra Mundial]", por tanto, sus fábricas crecieron vertiginosamente.[94] En ellas, la especialización de las actividades productivas generó y acrecentó las diferencias entre las clases de trabajadores y las de empresarios, a la vez que se iba consolidando una nueva clase profesional de arquitectos, médicos, abogados e ingenieros que tuvieron su germen en las diferentes escuelas y facultades de la ciudad.[95] Dicha clase profesional, que se fue desprendiendo del tradicional y elegante barrio El Prado, se asentó en el barrio San Joaquín, construido por el Instituto de Crédito Territorial, ICT, o en el recién creado barrio Laureles, construido por la Cooperativa de Habitaciones, sobre planos del maestro Pedro Nel Gómez. Este barrio, que en principio se llamó Ciudad del Empleado, dio al trazado de Medellín un ambiente nuevo gracias a las vías circulares y a sus parques, dignos exponentes de las tendencias urbanísticas internacionales de la época. En El Poblado, aquel "barrio pequeño y muy bonito, bucólico y semicampestre de casitas alrededor del parque y de la iglesia",[96] se construyó una de las primeras urbanizaciones que hubo en la ciudad, el barrio Lleras, nombre relacionado con el de un gerente que tuvo el Banco Central Hipotecario en esa época. Simultáneamente, zonas de la ciudad que antes no se pensaba ocupar, así como extensos terrenos baldíos de las laderas más pendientes, recibieron de forma desordenada, no solo trabajadores para las industrias (con sus familias), sino también un constante flujo de campesinos que trataban de escapar del terror partidista. Estos factores acrecentaron el déficit de vivienda, servicios públicos y educación.

A pesar de ello, los habitantes que llegaron a Medellín entre 1940 y 1960 tuvieron un mayor grado de adaptabilidad, pues pertenecían a poblaciones próximas al Valle de Aburrá y eran portadores de una mediana tradición citadina en la que desempañaban oficios

---

[94] Poveda Ramos, Gabriel. "La industria en Medellín, 1890-1945". En: Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín*. Medellín, Suramericana, 1996. Vol. 1, p. 324.
[95] Mejía, op. cit., p. 195.
[96] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007. Entonces la vieja estirpe de los Saldarriaga, Posada, Mesa y Londoño, familias muy tradicionales de El Poblado, comenzó a disgregarse.

de artesanos, maestros, empleados y estudiantes;[97] por el contrario, los tres decenios siguientes (1960-1990) estarían protagonizados por una movilización masiva, heterogénea y sumergida en la pobreza,[98] procedente de lugares remotos del departamento o de otras regiones del país. Los barrios Popular, Santa Cruz, parte alta de Manrique y Castilla fueron los primeros en expandirse.

En estos años, que fueron de recesión económica, la importación de discos también se detuvo, de tal manera que gran cantidad de música proveniente de Norteamérica y de otras regiones dejaron de llegar al país: "ya no se escuchaban [porque] eran carísimos y se prohibía su importación".[99]



Foto 18. *Salón Musical Victor.* Francisco Mejía, 1935. Nitrato, 13 x 18 cm. Fuente: Banco de la República. *Francisco Mejía.* Carlos José Restrepo, curador. Medellín, Banco de la República – Fundación Antioqueña para los estudios sociales, FAES, p. 22.

[97] Mejía, op. cit., p. 206.
[98] La ciudad, ahora extendida a Envigado, Itagüí y Bello, pasó de seiscientos cincuenta mil a dos millones de habitantes en este periodo.
[99] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.

> Medios publicitarios, muy frecuentes en semanarios como la revista *Micro*, promocionaban así, desde décadas atrás, los Discos Victor: "Obsequie usted Discos Victor, ¡el obsequio que sigue obsequiando! Tanto si prefiere usted las grandes obras sinfónicas, la ópera, trozos musicales selectos, o si se inclina usted por la canción popular y la música de baile, hallará en el repertorio Victor una fuente inagotable donde satisfacer todas sus aspiraciones artísticas"; música que se podía conseguir en el Salón Musical Victor de la Librería Bedout. *Micro,* N.º 42. Medellín, 21 de diciembre de 1940, p. 38.

La escasez de materias primas y productos externos se sintió fuertemente. Por eso el gobierno, en su afán de estabilizar la economía y de generar capital, tomó diversas medidas proteccionistas para la industria, que activaron la producción de bienes intermedios para la exportación, la utilización de recursos y materias primas locales e incluso la fabricación de maquinaria y repuestos, dentro de una política de sustitución de importaciones.[100] Un efecto importante que trajeron estas medidas fue la creación de empresas de discos.

Así como muchas industrias de Medellín fueron constituidas por familiares o por asociaciones de comerciantes y amigos, las empresas de discos también fueron el resultado de la intuición de algunas de estas personas que vieron en la música una oportunidad de negocio; para ello contaban no solo con el apoyo del gobierno para la protección de sus inversiones, sino también con un campo de acción despejado, cuyas expectativas estaban puestas en la inexperiencia compartida y en un gremio de músicos locales que requerían espacios de promoción para su trabajo.

Sonolux, o Industria Electro Sonora Limitada, fue fundada en Medellín por los hermanos Samuel y Antonio Botero Peláez, en compañía de Rafael Acosta, en 1949; allí

[100] Superada la crisis de la Segunda Guerra Mundial se reactiva el comercio mundial; en este periodo surgieron el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF), conocido como el Banco Mundial, y el Fondo Monetario Internacional (FMI), ambos para contribuir a reducir la pobreza de las naciones en desarrollo. Restrepo Osorio, Patricia Elena. "El Concejo de Medellín durante el Frente Nacional, la reorganización administrativa y los nuevos parámetros de la planeación, 1958-1968". Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña, 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada, ed. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000, pp. 191 y 192.

grabaron la Estudiantina Sonolux, dirigida por el maestro Luis Uribe Bueno, la Estudiantina Los Cuatro Ases, la Estudiantina López, la Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folklórica, la Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez, la Estudiantina Tardes de Colombia y La Estudiantina Lírica. Bajo licencia de la RCA Victor, así como con su sello propio, grabaron a la Estudiantina Los Arrieros. El sello Lyra, sigla de Lázaro y Rafael Acosta, perteneció a Sonolux.

Ondina Fonográfica Colombiana Limitada fue una empresa fundada por Rafael Acosta tras su casi inmediata separación de Sonolux; allí grabaron la Estudiantina Los Andes y la Estudiantina López.

Alfredo Díez, en compañía de los Hermanos Ramírez Jhons, fundó Discos Silver en 1949, [101] sociedad que duró solo seis meses pues Díez se separó y fundó con sus hermanos Alberto y Horacio Díez Montoya la empresa de Discos Zeida (palíndromo de A. Díez), el 1º de junio de 1950; durante los primeros años, la producción de la empresa no superaba los 6.000 discos mensuales. Zeida operó hasta 1954, cuando se convirtió en la Compañía Colombiana de Discos Limitada, Codiscos; allí grabaron la Estudiantina Patria Colombiana, de Edmundo Arias, la Estudiantina Zeida, la Estudiantina Melodías de Colombia, dirigida inicialmente por Lisandro Varela, la Estudiantina Iris, del maestro Jesús Zapata Builes, la Estudiantina de Toñita Mejía y la Estudiantina López.

Discos Fuentes surgió en Cartagena en 1934, pero se trasladó a Medellín en 1955; Antonio Fuentes, su fundador, y prácticamente toda su familia, eran los encargados de hacer desde la producción musical hasta la administración de la empresa, incluso la interpretación y la dirección musical; la empresa grabó a la Estudiantina Fuentes, la Estudiantina América y la Estudiantina Santander.

Hacia 1958 ya existían en el país 14 fábricas avaluadas en $15.000.000; una de ellas, Discos Victoria, por ejemplo, fundada en Cali, llegó a Medellín en 1964 cuando Otoniel Cardona compró sus derechos; en su ciudad de origen grabó a la Estudiantina del Zurdo González, la Estudiantina Grecha y la Estudiantina Tamayo Carpentier, grupos que al parecer no tuvieron ningún vínculo con músicos de la ciudad de Medellín. Agrupaciones

---

[101] Según Hernán Restrepo Duque, Discos Silver fue primero que Sonolux. Al respecto, ver: Marulanda Morales, Octavio. "Edmundo Arias o la otra música nacional" [Programa de mano]. *Lecturas de música colombiana*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990. p. 1.297.

muy importantes de esta ciudad, posteriores a esta etapa de producción, fueron la Estudiantina de los Hermanos Céspedes, el Grupo Occidente y la Estudiantina de Toñita Mejía. La empresa Industria Nacional del Sonido Limitada, y su sello Fabuloso, grabaron a la Estudiantina López y la Estudiantina Los Arrieros. Orbe Limitada – Discos Colombia, grabó también a la Estudiantina López.

Esta pujante industria discográfica alimentó un nuevo nacionalismo musical en un periodo que abarcó casi cuatro décadas, después de la segunda mitad del siglo XX. "Grabar discos entonces no era como hoy, realizar unas cuantas pastas para vender en miles de almacenes, no; entonces era casi un rito, una misteriosa realización artística. [De este modo] las fábricas colombianas de discos revivieron la caduca emoción nacionalista".[102] Su desarrollo brindó además al país la oportunidad de adquirir un producto nacional a bajo costo y de mayor variedad, lo cual favoreció ostensiblemente el empleo de músicos locales, que estaban cerca y cobraban barato; por otra parte, la programación de discos en las emisoras fue desplazando la programación en vivo, y numerosos contratos que había con los músicos fueron cancelados; la popularización de la televisión, que hizo trasladar muchos espacios radiales transmitidos desde los radio-teatros a sus *sets* de grabación, obligó a las estaciones a especializarse en una programación de mayor contenido musical, lo cual demandó una cantidad de discos para la programación diaria, que no existía o que no llegaba al país.[103] La visita de artistas extranjeros, que eran financiados por empresas como Coltejer y Fabricato, se aceleró notablemente en las salas de grabación; la entrada a la ciudad de cuadrillas de músicos extranjeros exiliados de los regímenes militares europeos, al lado de los músicos locales, permitió un aporte significativo a las músicas académicas tanto como a las populares.[104]

Por otra parte, el reciclaje de viejos repertorios que décadas atrás habían llegado en discos de 78rpm o a través de las emisoras de Norte y Centroamérica, se posibilitó ampliamente gracias a la compra de licencias internacionales, como primera estrategia utilizada para eludir las restricciones a la entrada de productos externos. Sin embargo,

---

[102] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Música popular antioqueña". Medellín, 3 de septiembre de 1982.
[103] Zuleta y Jaramillo, op. cit., p. 31.
[104] Se trata de Joseph Pithart, Bohuslav Harvanek, Otakar Sroubek, Emanuel Vital, Fulvio Kirby y Eddo Polanek, entre otros.

como se explicará más adelante, la protección a la industria fonográfica fue una medida cuyos propósitos buscaron en esencia preservar una inversión, más que impactar o enriquecer una calidad estética y artística; las múltiples estrategias económicas que emplearon posteriormente estas empresas fomentaron la creencia de que el gobierno estaba defendiendo la industria nacional de la música, redimiendo adicionalmente una fraternidad, incluso latinoamericana, ahora representada en un alto porcentaje por bambucos y pasillos, y por estrellas internacionales y locales como Obdulio y Julián, el Dueto de Antaño, Garzón y Collazos, y por supuesto, las estudiantinas, que volvieron a aparecer.

En una entrevista que realizó la revista *Economía colombiana* a Alfredo Díez, gerente de Codiscos, en 1958, éste afirmó:

> En cuanto a la industria fonográfica en general, todos debemos estar contentos. Es una industria próspera. No tenemos dificultades insuperables. La demanda es cada día más vasta. El Gobierno nos ha protegido prohibiendo la importación de discos extranjeros, porque entendió cabalmente que nuestra industria fonográfica es de igual y hasta de superior calidad. Estamos, en suma, muy optimistas. Como nosotros sabemos que la música es el más firme lazo de unión de las naciones, vamos a redoblar nuestro esfuerzo para hacer conocer y amar más a Colombia a través de sus canciones y sus aires maravillosos.[105]

En este proceso de renovación de la música, el repertorio de canciones de los duetos redimensionó un sinnúmero de piezas, unas muy populares, otras muy tradicionales y otras de muchos lugares de Centro y Suramérica, que permitieron alimentar el espíritu de la época.[106] Por eso canciones como *Rondel* y *Serenata del campo*, interpretadas por Obdulio y Julián,[107] o *El Pescador, Te juré mi amor, Tupinamba, La canción del vaquero, Hurí* y *Cariño eterno,* interpretadas por Garzón y Collazos, capturaron de inmediato la atención del público[108] y abrieron el campo para que, en algún momento del desarrollo de la

---

[105] Contraloría General de la República. "Industrias antioqueñas. La industria: Cervecerías Unión S.A., Textiles Modernos S.A., Coca-Cola, Industrias Metalúrgicas Unidas S.A. Imusa, Codiscos, Cooperativa Familiar de Medellín Ltda. Cofamiliar, Pinturas Colombianas Ltda. Pintuco". *Economía Colombiana. Revista de la Contraloría General de la República*. Bogotá, Vol. 16, N.º 47, marzo de 1958, p. 615.

[106] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.

[107] Obras ganadoras del concurso de música de Rosellón-Indulana en 1941, y de mucha difusión en la Feria Exposición de Medellín en 1944. Téllez, op. cit., p. 174.

[108] De acuerdo con Hernán Restrepo Duque, fue tal el éxito de *El pescador,* uno de los primeros temas que entraron al catálogo internacional de la Victor, que los almacenes del ramo optaron por venderlo por el

industria de los discos, sus productores volvieran a fijarse en repertorios grabados fuera del país, como el de la Estudiantina Colombiana, de Terig Tucci, a la que los músicos locales imitaron. Entonces la promoción de cantantes resultó una práctica común y bastante lucrativa en la cual muchos trabajos alcanzaron cierta difusión, como es el caso de Garzón y Collazos con la Estudiantina Sonolux, el Dueto de Antaño con la Estudiantina López y la Estudiantina Fuentes, Los Tolimenses con la Estudiantina Fuentes, Gómez y Villegas con la Estudiantina Melodías de Colombia, y Ríos y Macías con la Estudiantina Iris.

> Naturalmente, esos triunfos de la música colombiana no son nuestros sino de los artistas y compositores. Y quizás más que de ellos, del público, porque al echar por tierra la falsa creencia de que la música colombiana no cuenta sino con un reducido grupo de admiradores, el público nos ha pedido que aumentemos la producción de discos de música nacional. La cantidad extraordinaria de álbumes y discos sencillos de música colombiana que nosotros entregamos a ustedes cada semana, y la variedad de títulos, de conjuntos y de orquestas que figuran en los catálogos y elencos de Zeida, son pruebas de nuestro aserto.[109]

Entonces comenzó una nueva era, y tal vez la más representativa en la historia de estas agrupaciones, que Hernán Restrepo Duque relata de manera aparentemente desprevenida: [110] "Por allá en Radio Reloj les dio por poner, por resucitar los discos de la Estudiantina de Terig Tucci y la gente se entusiasmó con ellos; […] a los grabadores de discos, a las fábricas de discos de Medellín, les dio por hacer discos de estudiantina y creo que se hizo una cosecha de discos de estudiantina de las más bellas que se ha podido conseguir en Colombia".[111] Fue cuando las principales empresas de discos de la ciudad, animadas por pretensiones personales y aspiraciones económicas de sus propietarios,

---

sistema de "paquete"; es decir, para adquirirlo, la gente debía comprar dos o tres discos más que se vendían en paquetes cerrados. Fue un mecanismo utilizado para vender y poner a circular a veces discos maravillosos que el público no había tenido oportunidad de apreciar, por desidia de las emisoras o de los mismos vendedores. Restrepo Duque, *La música popular en Colombia*, op. cit., p. 94. Otro mecanismo muy utilizado, que no tenía nada que ver con la calidad de las obras, era poner una canción o un género muy desconocidos por el reverso del disco de una canción o un intérprete famosos. Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.

[109] Zeida – Codiscos. *Valores Musicales de Colombia, Vol. 1. Luis A. Calvo. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, ca.1963 [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.

[110] Restrepo Duque, con su programa Radio Lente, abrió desde La Voz de Antioquia la era de los lanza-discos (*disc-jockeys*), que en 1974 ocupaban amplios espacios diurnos y nocturnos en las tres cadenas: Caracol, RCN y Todelar. Téllez, op. cit., p. 150.

[111] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Medellín, 15 de septiembre de 1988.

administradores y directores artísticos, más que por inspiraciones estéticas, convirtieron a las estudiantinas en uno de los referentes más importantes de las músicas populares de mediados del siglo XX en el país. Ahora con cierta vistosidad de pueblo que disipó su brillo en los cerrados espacios de la academia, las estudiantinas se posicionaron como las portadoras de las "nuevas" músicas urbanas, cuya producción excitó las trémulas fibras nacionalistas. Entonces,

> [...] la ciudad absorbió esas canciones. Primero en los suburbios, en los graneros, en las cantinas, como fondo a la tertulia de copas para animar el recuerdo del amor que desgarra o que ilusiona. Y posiblemente fue ese recuerdo: la frustración del hombre que hallaba la soledad en las calles metropolitanas, y evocaba su placita nativa, el camino florecido que lo conducía a la hacienda vecina donde la novia primera esperaba la visita.[112]

Por eso cuando las casas disqueras se afincaron en el ambiente comercial de la ciudad, la popularidad de las estudiantinas creció vertiginosamente. De hecho, varios de estos sellos llegaron a ser reconocidos más por sus músicos que por sus marcas, y algunos tuvieron estudiantina propia, lo cual llevó a estrechar la relación entre músicos, propietarios y públicos y a privilegiar la grabación de grupos locales, despreciando incluso grupos nacionales de reconocida trayectoria.[113] Sin embargo, esto tuvo un precio: abusos en los contratos, desconocimiento de derechos de interpretación, manejo descuidado de procesos técnicos, entre múltiples variables, eso sin mencionar la dramática confusión de géneros, títulos y autores.

Varios hechos prueban estas afirmaciones. En primer lugar, muchas veces las empresas no pagaban lo suficiente a sus intérpretes y les hacían cumplir con exigencias que iban en contra de su estilo y quehacer profesional, situación que supuestamente se aliviaría con el prestigio que se derivaría de las ventas y la publicidad, e incluso, paradójicamente, con la condición de ponerlos en el anonimato para evitar las críticas del público. Al

---

[112] Restrepo Duque, *La música popular en Colombia*, op. cit., p. 211.

[113] La estudiantina Ecos de Colombia, de Jerónimo Velasco, era una agrupación que sonaba muy bien. Paradójicamente, debido a su alta calidad, pues "era prácticamente el 'coco' [el espanto] de las estudiantinas colombianas", se frenó su llegada a la industria discográfica de Medellín ya que las empresas importantes tenían su propia estudiantina. Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Medellín, 15 de septiembre de 1988.

respecto, sobre una de las producciones más bellas que se hicieron durante este periodo, el volumen *Pequeños Tesoros Musicales*, grabado en Codiscos en 1966 por Jesús Zapata Builes,[114] Óscar Hernández y Gentil Montaña, comenta Jesús Zapata, su director:

> […] pensé hacer un disco de música clásica, como se dice en bandola, tiple y guitarra. Y empecé así, sin permiso de nadie, empecé a escribir arreglitos. [Entonces] le dije a don Álvaro, don Álvaro [Arango] es un tipo muy chévere, ¿no?: "Pienso hacer, quiero hacer un disco de música clásica con bandola, tiple y guitarra". "hacelo cuando querás —me respondió—… me decís cuando tengás los arreglos hechos". Yo había terminado los arreglos cuando le dije: "ve hombre, ya tengo los arreglos". Me dijo: "¿Con quién quiere grabar?" "Con […] Gentil Montaña y Óscar Hernández, en el tiple". Me pidió que cogiera el teléfono. Gentil Montaña estaba en la oficina. Y le dijo: "Jesús Zapata quiere grabar un disco y quiere grabarlo con vos. ¿Cuándo podés venir?" A los ocho días ya estaba aquí Gentil. Y en una semana grabamos el disco […]. Creo que ése es el disco que más ha vendido Codiscos. Yo no tengo […] ningún derecho, ni me pagaron cinco centavos por el trabajo, ni nada, sino que yo trabajaba como empleado allá. En ese tiempo me pagaban como empleado y entonces yo hice el disco, y quedé muy contento y los muchachos quedaron muy contentos… y el disco se vendió mucho.[115]

Adicionalmente, por el afán de producir, o de retomar los temas de moda, las calidades de las producciones, muchas de ellas con excelente contenido musical, se caracterizaron por grabaciones descuidadas, no solo con errores de armonía o digitación, sino incluso de mezcla y edición. A este respecto, "el primer disco [de *Pequeños Tesoros Musicales*] salió defectuoso porque le borraron el tiple. Al tipo que maneja las cosas allá le pareció que brillaba mucho el tiple y lo borró, lo borró casi todo. Ese disco anduvo sin tiple

---

[114] El maestro Jesús Zapata Builes, reconocido en el ámbito musical como uno de los mejores intérpretes de bandola del país, con sólida formación académica y fundador de varias agrupaciones y conjuntos de cámara, como el Cuarteto de Cuerdas de Medellín, la Estudiantina Iris, el Trío Instrumental Colombiano y el Grupo Vocal Colombiano, al principio de su carrera profesional dirigió y tocó en varias producciones populares en tanto se iba consolidando en su estilo y formación. Según Juan Fernando Molina, dicho proceso de consolidación se evidenció en *Los charrasqueados*, volumen que publicó Codiscos bajo su dirección, "reventando rancheras, [...] boleros y tangos", y el disco *Mi rancho bonito*, dirigiendo la Estudiantina Fuentes, donde tocó inclusive varias obras como *La burrita*, *Acuarela del río* y *Caracolí*. Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

[115] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal, Medellín, 28 de agosto de 2004.

treinta y cinco años [hasta que fue reeditado en disco compacto hacia finales de los años ochenta]. Al parecer, el Gago Hernández fue el responsable de la mezcla deficiente".[116]

Otro ejemplo tiene que ver con el disco *Mi lira y mi rancho*, grabado hacia 1968 por algunos integrantes de la familia Puerta Cadavid en Discos Fuentes. Según Ricardo Puerta Cadavid, el señor Jaime Rincón, director artístico de Discos Fuentes, buscó al grupo de los Puerta Cadavid para grabar en su estudio. Le pidió a Don Ricardo Puerta que fuese a tocar en compañía de dos de sus hijos: Ricardo en la guitarra, quien tenía quince años aproximadamente, y Guillermo en el tiple, de siete años de edad.[117] "Y grabamos, grabamos un *long play*, instrumental obviamente, de pasillos, bambucos y música caliente también. Sin embargo nosotros creímos que se iba a llamar Puerta Cadavid, pues porque allá no nos dijeron, pero entonces le pusieron el nombre de Estudiantina Fuentes". Aunque los volvieron a llamar para grabar un segundo disco rechazaron la propuesta, por decisión del padre, puesto que el pago que habían recibido inicialmente fue muy poco, y "él no iba a regalar el trabajo".[118]

Un elemento paradójico tuvo que ver con la utilización de pasillos y *foxes* —géneros más "movidos" que el bambuco o la danza—, por parte de las empresas discográficas, con el fin de impulsar música bailable pero del interior del país; con ello se buscaba impactar un público (cada vez más heterogéneo debido al poblamiento desordenado de las ciudades) que estaba siendo absorbido por la cantidad de música tropical que llegaba todos los días a través de las emisoras y las fábricas de discos de Cartagena y Barranquilla; los grupos que interpretaban estas músicas tenían que ser necesariamente estudiantinas. Los primeros discos de Edmundo Arias se promocionaron bajo esta etiqueta, aunque la música que hizo con su conjunto, antes de ser la Estudiantina Alma Colombiana, era de autores como Milcíades Garavito, autor de *Así se ríe mi chata, La loca Margarita* y *San Pedro en el Espinal.* Algunas publicaciones con villancicos, en ritmos de cumbia, porro y merengue por ejemplo, también cobraron mucha importancia y difusión, como el disco *Nochebuena en Colombia*, grabado por Sonolux (LP 12-156), bajo

---

[116] Ibíd.

[117] El bajo lo hizo John Mario Londoño, bajista de Los Corraleros de Majagual, y el clarinete, Ramón Paniagua Ruiz, intérprete de la Orquesta Sinfónica de Antioquia.

[118] Ricardo Puerta Cadavid. Entrevista personal, Medellín, 19 de septiembre de 2007.

la dirección de Luis Uribe Bueno, cuya instrumentación de bandolas, tiples, guitarras, flauta, acordeón y percusión, más unas cuantas voces infantiles y un coro (que pertenecía a la Casa de la Cultura de Medellín, bajo la dirección de Camilo García), lograron penetrar profundamente en el ámbito musical de la época.

Otro fenómeno importante en la consolidación de las empresas discográficas como responsables del movimiento cultural de la época, fue la verdadera posibilidad de poner al alcance de los músicos, con formación o sin ella, la sala de grabación, la producción de discos, la interpretación y la composición. La venta masiva de un disco, además de convertirse en un reconocimiento a la labor artística, era también la recompensa al esfuerzo y a la dedicación de un gremio que disfrutaba plenamente su labor, y que aunque en algunos casos no era preparado ni técnica ni musicalmente, representaba la posibilidad de ascenso en una sociedad que cada vez demandaba mayores niveles de preparación y competencia.

En este contexto se hizo evidente la rivalidad entre las empresas, que trataban de posicionar una música de corte académico sobre otra de tipo popular, y no solamente entre músicas europeas y latinoamericanas, sino también locales; de igual modo, entre unas estudiantinas dedicadas a la recreación de las obras clásicas del repertorio nacional de principios de siglo, como la Estudiantina Sonolux y la Estudiantina Iris, frente a otras estudiantinas dedicadas a la interpretación de músicas bailables, tangos, pasodobles e incluso piezas populares del cine norteamericano y mexicano. Con estas últimas agrupaciones se publicaron una serie de volúmenes que contaron con el aporte prácticamente gratuito de músicos de cafés o provenientes de pueblos, que disponían de una variedad de melodías, arreglos y formas de interpretación, y un repertorio caracterizado por obras muy populares, cuyas ejecuciones, algunas planas y desapacibles, impactaban más por su fama que por su calidad. Muy por el contrario, un caso excepcional se registró con exploraciones y aportes que hicieron algunas agrupaciones (como la Estudiantina Fuentes y la Estudiantina López) que partieron de músicas populares campesinas hacia el contacto con ritmos latinoamericanos como el corrido, el bolero o el tango, e incluso con ritmos de la costa colombiana, como el porro, que nutrieron el repertorio nacional con obras de gran belleza y originalidad.

Esta dicotomía se reflejó en la contratación de artistas exclusivos, algunos con buenos salarios y con la suficiente imagen y carisma para posicionar sus obras como la mejor o más importante producción del medio; "esa figura duró un tiempo y era muy respetable: la mejor carta de presentación para un artista era ser 'artista exclusivo de tal disquera'".[119] Por supuesto, el acceso de los músicos a este escalafón fue muy limitado, y una vez firmaban contrato con una compañía no podían tocar en otras empresas.

> Sonolux llegó en un momento [a] tener en el elenco a personas como Luis Uribe Bueno, director musical, […] Iván Uribe, Guillermo González, "Juancho" Vargas, Tomás Burbano, Óscar Hernández… y eran de nómina. Entonces tenían que salir cosas muy buenas. Pues lógicamente con mucho ingrediente comercial y de moda, no se puede negar, […] pero hicieron mucho por el artista […] y la música colombiana.[120]

Tanto en la Estudiantina Sonolux como en la Estudiantina Iris, "el 95% de los músicos eran músicos de escuela, habían participado en alguna [publicación]. Leían música, hacían sus interpretaciones cada uno con su atril, les daban algún tiempo para que las leyeran antes de la grabación, [y] muchas veces de primera lectura grababan".[121] Cuando hacían grabaciones para una empresa diferente a la nominadora, dichos intérpretes, incluso grupos completos, aparecían bajo otros nombres o en el anonimato; es el caso del disco *Colombianísimo* de Emilio Velásquez y su conjunto (LDZ 20134), grabado en Codiscos con gran variedad de músicos, como Gabriel Uribe, Alcides Lerzundi, Luis Pizarro, León Cardona, Rafael Ortiz, Francisco Zapata, Julio García y Óscar Hernández.

Los grupos que tenían éxito de ventas fueron imitados, con idénticas configuraciones, por grupos cuyo objetivo era "meterse en el nicho del mercado que estaba tratando de escalar el otro".[122] El maestro León Cardona comenta una situación muy precisa al respecto: "así fue como yo me metí con la guitarra hawaiana, la cual […] me hizo sufrir mucho porque era muy difícil para mí; y a raíz de que Fuentes vendía mucho con la guitarra de su dueño, que grababa muy precariamente, vendía porque estaba solo en el mercado. Entonces Codiscos, no sé por qué, me buscó a mí".[123] Esta compañía le propuso

[119] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.
[120] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.
[121] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.
[122] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.
[123] León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.

un contrato para grabar, y a pesar de que Cardona no tocaba la hawaiana, y fue claro al respecto, ellos inclusive le ayudaron a comprarla.

> Me pusieron a estudiar a la "brava", y aunque fue un esfuerzo bárbaro, logré mucho. ¡Asimismo pasó con las estudiantinas! La Estudiantina Sonolux, no sé cuál fue primero, si la de Sonolux o la de Fuentes, pero una de ellas, fue primero y la otra fue por el estilo: "Vamos a competirle a éste". Entonces empezaron las grabaciones. Eran grupos únicamente para el disco y creo que no había público para eso, pues no conocí nunca una que estuviera en tal concierto o en tal presentación pública […]. Y es que como siempre ha ocurrido. tanto en la radio como en las disqueras, la disquera se va sin importarle si es lo indicado, si es lo aconsejable, se va por el lado de lo que más está pidiendo la gente, entonces de eso hace más, así sea lo más malo. Eso ha sucedido siempre […] Afortunadamente surgieron dichas agrupaciones y dejaron constancia en grabación.[124]

Era tal el auge de los medios y de la predilección por lo moderno, que era más importante figurar en ellos y comprar y vender los discos, que presentarse en concierto. No obstante, lo más singular en lo relativo a esta falta de presentaciones públicas tuvo que ver, sin duda, con un acto administrativo del presidente Guillermo León Valencia, quien mediante la implantación del Estado de sitio[125] restringió dramáticamente la reunión de personas y la asociación de gremios, especialmente estudiantiles, cuyas protestas y mítines habían llevado a ciudades como Bogotá y Medellín a situaciones de zozobra. Como consecuencia, la presentación de agrupaciones populares en sesiones solemnes y en actos públicos se redujo notablemente, lo cual tuvo dos efectos: por un lado, obligó a muchas agrupaciones a limitar su trabajo a la grabación en sala, de modo que los artistas terminaron por desligarse de todo contacto con el público, y por otro lado, promovió la grabación y prensado de discos de gran cantidad de artistas extranjeros, que modificaron el gusto del público y posicionaron repertorios de otros países, en detrimento de la producción local y

---

[124] Ibíd.

[125] El Estado de sitio (consagrado en el artículo 121 de la Constitución de 1886) fue impuesto en Colombia mediante el decreto 1288 del 21 de mayo de 1965, hasta la elección de Alfonso López Michelsen en 1974. En el editorial del periódico *El Colombiano* del 22 de mayo de 1965 se lee: "La atroz alianza del comunismo y el crimen, de la violencia y la degradación, exige una reacción inmediata y vigorosa de la sociedad. Los ciudadanos deben tener presente que lo que no se haga ahora para salvar el país, será muy difícil realizarlo después". *El Colombiano.* Medellín, sábado 22 de mayo de 1965, p. 3.

nacional. Esta medida, que fortaleció al productor musical y al empresario —mas no al músico ni a sus repertorios— contribuyó también a desanimar una potencial comunidad académica o aficionada que quiso apreciar y valorar a las estudiantinas.[126]

Otra estrategia comercial de las disqueras fue la inserción de nuevos instrumentos a grabaciones preexistentes (lo cual se posibilitó gracias a los avances tecnológicos y a la entrada de equipos modernos), con el fin de darle variedad y realce a ciertas producciones que se quedaron en la monotonía o en un letargo de ventas;[127] dicha posibilidad técnica fue ampliamente implementada en varias publicaciones de mediados de los años sesenta, mediante la reedición de algunos volúmenes. Por ejemplo, el Trío Morales Pino (agrupación del Valle del Cauca), compuesto por bandola, tiple y guitarra, en alguna de sus grabaciones ya comercializadas sobrepuso la flauta de Gabriel Uribe, mientras que a otra adicionó un grupo de ocho violines, el cual se llamó posteriormente *El Trío Morales Pino y los violines de León Cardona.*[128] "Es una exigencia, digamos, de la sociedad de consumo, una exigencia masiva, que muchas veces atenta contra la verdad del arte, pero que hay que aceptar", puntualiza Hernán Restrepo Duque de forma categórica.[129] Al respecto, el maestro Cardona dice:

> […] no fue ni siquiera un LP completo: Hernán Restrepo escogió seis temas de un LP ya grabado por el Trío Morales Pino, seis temas, y me dijo: "¿Tú le quieres poner a esto un fondo de violines?". "Si". Entonces [yo] escribí los arreglos, dirigí la grabación, con audífonos para los violinistas, ya sobre las pistas que había grabado el Trío y se hizo eso; quedó simpático… ellos gozaron infinito […] porque no se imaginaban que eso fuera posible hacerlo, sobre todo Diego Estrada, que quedó maravillado, se tiraba al suelo y se volvía a parar. [130]

---

[126] Fue en años posteriores, una vez instaurada la moda de los discos, que las estudiantinas comenzaron a tomar fuerza y a posicionarse como la música de Colombia. El impacto de este fenómeno en la industria y en la economía se reflejaría en la cantidad de agrupaciones que surgieron entre los sesenta y los ochenta.

[127] León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.

[128] Los primeros discos del Trío Morales Pino fueron hechos en Codiscos. Cuando Hernán Restrepo Duque se percató de la calidad de este grupo, se los llevó para Sonolux y los incluyó en el catálogo de la RCA Victor. Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

[129] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Medellín, 15 de septiembre de 1988.

[130] En ese grupo estaban Margoth Levy de Gómez y Joseph Pithart, dos de "los mejores violinistas de aquí en esa época". León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.

Además de esto, muchas publicaciones incluyeron amplia información, bastante visible por cierto, acerca de los procedimientos logísticos y tecnológicos utilizados para el proceso de grabación y prensado, como el "Nuevo sistema de grabación de cuatro canales", cuya implementación permitió a Discos Fuentes llegar a la "cuarta dimensión del sonido", o los "Nuevos estudios de Codiscos": la excelente acústica de la sala de grabación; los micrófonos Neumann U47 y U67; la nueva consola, que permitía percibir el entorno estereofónico; el juego de efectos, y las cabezas cortadoras Westrex 2B y Westrex Stereodisk, todo lo cual, en conjunto, permitió llegar "al más alto grado de fidelidad que es posible obtener en un disco actualmente".[131]

En el esquema de modernización que impuso la entrada de licencias como la RCA Victor y la Capitol de Estados Unidos, la Musart de México y la Odeón de Argentina y Chile, entre otras, las empresas tuvieron que duplicar sus esfuerzos para atender la demanda nacional e internacional del mercado y entrar en una fuerte competencia, pues de otro modo correrían el riesgo de desaparecer.[132] La influencia de empresas extranjeras en el país, como Industrias Philips de Colombia, que en 1960 adquirió los derechos de distribución de Fonotón (concesionaria de las marcas DGG, Polydor, Archiv, Philips, Mercury, West Misters y Vanguard) y de la CBS (Columbia Broadcasting System Inc.), que llegó a Bogotá en 1965 a fabricar sus discos en vez de distribuirlos, como lo hacía cuarenta años atrás, son evidencias del proceso expansivo norteamericano que aceleró la modernización de la industria nacional del disco.

Como afirmó Alfredo Díez Montoya, respecto a su empresa Codiscos, su éxito estaba cimentado en "la inteligencia y consagración de sus 160 obreros, que lograban adaptarse a las innovaciones mecánicas más complejas", para producir hasta 25.000 discos de un día para otro, a razón de 50 títulos mensuales, con el fin de llegar a países como Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Venezuela, Ecuador, y la isla de Curazao.

---

[131] Ver las grabaciones de la Estudiantina Fuentes, *Mi rancho bonito* y la Estudiantina Iris, *Joyas colombianas.* Los micrófonos Neumann fueron altamente apreciados por su calidad en los años cincuenta en los diferentes medios artísticos y comerciales de Europa y Estados Unidos. Las cortadoras Westrex aparecieron en 1954.

[132] Mediante concesión con empresas extranjeras se posibilitó un intercambio amplio entre producciones de otros países, lo cual contribuyó a expandir obras, géneros, intérpretes y compositores. Apráez Villota, Javier. "Empresa Fonográfica en Colombia", [Tesis de grado]. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1992, p. 46.

Paradójicamente había producciones que llegaban a venderse casi completamente en los pueblos, más que en las ciudades,[133] bajo ciertos sellos destinados exclusivamente a la música popular colombiana, como fueron Lyra en Sonolux y Zeida en Codiscos. "Zeida, por su parte, sigue orientándose hacia la carrilera, pero técnicamente graba bastante bien y en este año, para conquistar ciertos públicos de alguna cultura, tuvo la colaboración de un catálogo como el de Musart, sin mucha venta, pero de indiscutible jerarquía".[134]

Seguramente las producciones de las Estudiantinas Iris, Sonolux o Fuentes, por ejemplo, no se agotaron, pero sí se distribuyeron en muchas localidades del departamento de Antioquia, lo cual contribuyó a diseminar la música de las estudiantinas en las regiones. Era muy común encontrar en pueblos como Guarne, Rionegro, Marinilla, Santuario y Granada, todos al oriente del departamento, algún personaje o agrupación que interpretara música tradicional de manera espontánea; sin embargo, "a esas personas jamás les interesó figurar, menos se pensaba en grabar ese tipo de cosas. Entonces se perdió mucho, seguramente".[135]

De algún modo, dicha modernización obligó a las empresas a buscar asesoría internacional y capacitación mediante el envío de músicos y representantes a las casas matrices, con el fin de mejorar sus sistemas de producción, reciclar la música de sus catálogos y abrir nuevos mercados.[136] Por eso Codiscos "contrata folcloristas; se asesora de los mejores directores musicales del país; desplaza su personal experto a todas las regiones de Colombia, en busca de conjuntos, orquestas, compositores y cantantes, famosos o desconocidos. Todo cuanto tiene realmente un valor musical, es grabado y presentado al público en discos Zeida".[137]

---

[133] Contraloría General de la República, op. cit., pp. 612-614.
[134] "Sonolux, Vergara, Zeida y Curro lanzaron en este año Discos de Calidad", Artículo de prensa, *ca.* 1954, s.p.i.
[135] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.
[136] Hernán Restrepo Duque fue enviado por Sonolux a los estudios de la RCA Victor en Estados Unidos y México en busca de asesoría; igual misión cumplió Luis Uribe Bueno en México en 1957. Restrepo Duque trabajó en la dirección artística de la empresa cerca de veintidós años, y Uribe en la dirección musical, hasta que fue vendida, con RCN, a la Organización Ardila Lulle. León Cardona García. Entrevista personal, Medellín, 23 de agosto de 2007.
[137] Zeida – Codiscos. *Valores Musicales de Colombia*, *Vol. 1*, op. cit.

Cuando los primeros discos de 78 revoluciones fueron paulatinamente remplazados por los discos de larga duración,[138] sus carátulas, que estaban bellamente adornadas con dibujos de una sencillez y un colorido muy naturales, cambiaron ostensiblemente por atiborradas portadas y fundas de acetatos con elementos publicitarios que anunciaban marcas y títulos de todo género con un alto porcentaje de músicas bailables, latinoamericanas, estadounidenses y mexicanas, próximas a salir al mercado o que estaban en plena circulación.

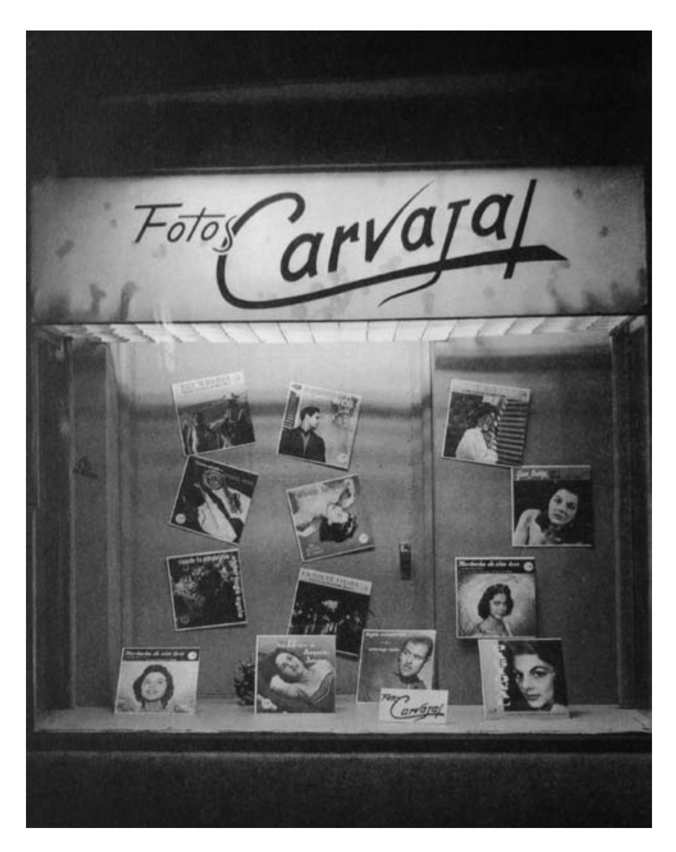



Foto 19. *Vitrina de Foto Carvajal en 1960.* Gabriel Carvajal, 18 x 14.4 cm. Fuente: Carvajal, Gabriel. *Un artesano de la cámara*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1997, p. 92.

Fotógrafos como Gabriel Carvajal, personaje de larga y notable trayectoria y de gran importancia para la memoria visual de la ciudad, trabajaron para Sonolux. En esta vitrina se podía apreciar la obra de Carvajal en las carátulas de artistas como la Estudiantina Sonolux, Juan

[138] Que incluye doce canciones en vez de dos. Desde 1954 ya se venía hablando de los discos de 45rpm y los "extended-play" que fueron entrando en la industria del disco. "Sonolux, Vergara, Zeida y Curro lanzaron en este año Discos de Calidad", op. cit.

Arvizu, Víctor Hugo Ayala, Amparito Jiménez y Gabriel Uribe. También se puede observar un prototipo de mujer en actitud de lejanía, cual diva salida de una cartelera de cine gringo o mexicano; la relación comercio – publicidad – música estaba comenzando a convertir al campesino en paradigma y se abría un espacio comercial entre estereotipos mexicanos y norteamericanos.

Por supuesto, una ciudad moderna como Medellín fue representada, no ya por sus viejas e insípidas casonas, sino por deslumbrantes calles nocturnas que evocaban a Broadway o a la Fifth Avenue, como aparece en la carátula de la Estudiantina Sonolux (véase foto 20), o en las producciones discográficas del Grupo Occidente, que continuamente utilizó paisajes urbanos para sus carátulas.




Foto 20. *Avenida La Playa. En son de fiesta con la Estudiantina Sonolux*. Gabriel Carvajal, *ca.* 1960. 30.5 x 30.5 cm. Fuente: Sonolux. *En son de fiesta con la Estudiantina Sonolux*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1960.

[Grabación sonora]. Foto nocturna de alumbrados navideños en la Avenida La Playa.

El reciclaje de la música se puso a funcionar nuevamente. En este reposicionamiento de los géneros se presentó un movimiento constante en el que algunos integrantes de estudiantinas, o personas que tuvieron que ver con las músicas tradicionales, terminaron haciendo la música de moda de los años sesenta y setenta, como el *rock and roll*, la balada, el *twist*, etc., ahora con baterías, guitarras eléctricas y teclados,[139] cuya procedencia estaba directamente asociada a los nuevos aires de modernidad que se ventilaban en el exterior, como las protestas de estudiantes en París en mayo de 1968, la oposición a la guerra de Vietnam y el movimiento hippie, que alentó los ímpetus nadaístas en la ciudad.[140] Otro efecto importante, asociado al ingreso de estos géneros, tuvo que ver con la reacomodación de los grupos a las nuevas tecnologías de instrumentos eléctricos y electrónicos que simplificaron las orquestaciones.[141] "Entonces se fueron acabando los intérpretes [pues] ya no se necesitaban músicos".[142]

[139] Por ejemplo, Alejandro Jiménez Yepes, uno de los fundadores de la Estudiantina del Liceo Antioqueño, que posteriormente se llamó Estudiantina de la Universidad de Antioquia, fue uno de los mejores cantantes que tuvo la Orquesta de los Black Stars. Burgos Herrera, Alberto. *Antioquia bailaba así.* Medellín, Lealón, 2001, p. 101. Cuatro décadas atrás los integrantes de las liras habían terminado haciendo *fox trot*, pasodobles y marchas con banjos y saxos, en vez de bandolas y tiples.
[140] Con la realización del Festival de Ancón en 1969 se exacerbaron las protestas de la sociedad civil, religiosa y conservadora de Medellín, lo cual terminó con la destitución del alcalde de turno, Álvaro Villegas Moreno.
[141] El bajo eléctrico, por ejemplo, se convirtió en un instrumento de gran acogida entre las estudiantinas; muchas veces el tamaño del contrabajo les quitaba oportunidades de presentación a los grupos que lo utilizaban, pues su transporte era muy aparatoso.
[142] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.



Foto 21. *Caseta de twist, mayo de 1962.* Carlos Rodríguez. 7 x 10.7 cm. Fuente: Aricapa Ardila, Ricardo. *Foto Reporter, Carlos Rodríguez*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Universidad de Antioquia, 1999, p. 118.

"A partir de 1966, se siente, implacable, la ola juvenil. Hay una renovación absoluta. Los conjuntos de muchachos alegres, vestidos a la moda de sus compañeros de generación, agarran por su cuenta el palo de mando. Y surgen: Los Graduados y Los Hispanos, Los Black Stars y Los Ocho de Colombia, que fueron realmente quienes iniciaron el movimiento. El vallenato se hizo clásico, para élites intelectuales, en el interior, y mantuvo su imperio costeño, cerrado a cualquier influencia. Rafael Escalona fue, naturalmente el pontífice máximo. El Festival de la Leyenda Vallenata, el vehículo para mantener las riendas". Sonolux. *50 años de música colombiana. 1921-1971*. Hernán Restrepo Duque (ed.). Medellín, Sonolux, *ca.* 1979, p. 17.

El acoso de los compromisos contractuales que iba creciendo entre músicos, representantes y distribuidores comenzó a afectar de manera sensible los intereses comerciales de las empresas, que ante la competencia extranjera vieron la necesidad de fortalecerse como colectividad. Bajo el argumento de que los discos tenían un contenido cultural, y por tanto no eran ni bien suntuario ni bien de consumo, surgió el lema "El disco es cultura", con lo cual la industria discográfica encontró en la música la mejor salida para solapar sus demandas y bajar los gravámenes, apoyados también en las normatividades surgidas en el ámbito internacional.[143] ¿Será que este afán modernizante no permitió percatarse de que la mayor parte de las producciones discográficas del periodo 1960 a 1980 no incluyeron ninguna fecha de publicación o alguna referencia temporal que diera cuenta de un momento importante para la historia del país? El disco como memoria aún no se había pensado, y no se tuvo en cuenta que uno de los factores más importantes para que este periodo de las estudiantinas se hubiese posicionado entre la sociedad a partir de los años sesenta fue precisamente la grabación, como posibilidad de escritura, como oportunidad de fijar en un medio duradero como el acetato, una realidad musical que necesitaba mejores referencias.[144]

Sin embargo, para esa década el acetato se había convertido en un artículo de consumo, y era tan común regalarlo en fiestas y celebraciones, como comprarlo periódicamente en la lista de víveres y artículos para el hogar. No solo el consumidor estaba atento a la más reciente publicación, sino también el melómano que construía su discoteca familiar. El solo hecho de comprar los discos de moda se constituyó en una forma de entretenimiento que se introdujo rápidamente en el ambiente del hogar, cuya permanencia en la sala familiar, con la radiola como centro, dependió de la oferta de los temas de moda

---

[143] En Punta del Este, en 1970, se firmó el primer acuerdo comercial de industriales fonográficos. Colombia no participó. Sin embargo, después de este tratado, el lema "El disco es cultura" se fijó en las carátulas de los volúmenes.

[144] En esta época la publicación de partituras tampoco tuvo cabida y las particellas que se utilizaban en las sesiones de grabación volvían a guardarse. Un fenómeno similar ocurrió a finales de 1920 cuando, según Jaime Cortés, la radio y el abaratamiento de los costos de producción discográfica desplazaron las partituras como medio de difusión de las músicas. Cortés Polanía, op. cit., p. 82.

que se iban imponiendo; no obstante, ello no aseguraba su conservación, y los discos se desechaban rápidamente.[145]

Por otra parte, el aficionado a este tipo de música, no pocas veces sin proponérselo, y obviamente con cierta holgura para adquirir estos volúmenes, encontró en la colección personal una fuente de gran valor que poco a poco se fue convirtiendo en acervo y memoria. La sosegada afición de los coleccionistas resulta hoy capital para identificar en sus discos diversos procesos de transmisión y apropiación social de las músicas populares a lo largo de la segunda mitad del siglo XX; de otro modo sería muy difícil reconocer el prístino pero a la vez generalizado impacto de las estudiantinas en la memoria cultural de Medellín.

Peter Burke afirma que "los registros oficiales expresan, por lo general, el punto de vista oficial"; según esto, la separación entre el medio académico y el medio popular de las estudiantinas se habría abierto dramáticamente si a éstas no se las hubiese grabado —para dejar así su propio registro—, y la distancia entre uno y otro hubiese dejado en la historia de la música del país un simple recuerdo, como el que dejaron las agrupaciones de los años veinte y treinta en la ciudad, más por falta de crónicas y documentos que por una verdadera apropiación social. Hubo pues un momento en la historia del país en que la representación de la nación a través de su música, especialmente la andina, y por ende de las expresiones dancísticas y literarias de la región, se convirtió en la representación oficial. "El precio de este logro fue el olvido de otros tipos de prueba", agrega Burke.[146] De acuerdo con esto, ¿dónde quedaron las estudiantinas que no grabaron?, ¿acaso fueron las mismas, y las únicas, que entraron a la sala de grabación?, ¿qué sucedió con los músicos de la calle, de la tertulia y de la serenata?

Hoy los coleccionistas de discos son prácticamente los principales poseedores de la memoria musical de las estudiantinas. Ni las bibliotecas, ni los centros de documentación, a

---

[145] Según testimonio de Rosa Isabel Ramírez Suárez, informante de este periodo, su padre Neftalí tenía una colección de cerca de 300 discos de 78rpm, cuyos títulos, entre muchos otros, eran *La cumparsita, El suicidio, El grito vagabundo, Cumbia de mi negra* y *Que vivan los novios*, prensados en las marcas Sonolux, Fuentes y RCA Victor. "Estos discos lastimosamente terminaron como insumo para trabajos manuales en la Escuela de San Juan Bosco, cuando aparecieron los discos de 45rpm y los LP". Raúl Ramírez Suárez. Entrevista personal, Medellín, 19 de marzo de 2008.

[146] Burke, Peter. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". En: *Formas de hacer la historia.* Madrid, Alianza, 1993, pp. 16 y 17.

no ser que hayan sido herederos de colecciones privadas, poseen los archivos especializados que tienen los coleccionistas.[147] Por otro lado, es difícil acceder a colecciones como la Fonoteca de Antioquia —que seguramente tiene la más amplia colección de discos, pues pertenecía a Hernán Restrepo Duque—, dado que no cuentan con la infraestructura técnica para escuchar los registros (por lo menos en el momento en el que se adelantaba esta investigación, y por tanto no se permitió el acceso a las carátulas y muchos menos a los discos); sólo se autorizó la revisión de sus listados impresos. En entre dicho quedan las mismas empresas de discos, muchas de las cuales se liquidaron o entraron en comodato con multinacionales; de igual modo, los archivos de las emisoras, pues se sabe que muchas de esas instituciones optaron por desechar el patrimonio musical que tenían.

Es muy factible que existan otras colecciones; sin embargo, ahora es más importante preguntarse a qué se debe la falta de organización de los archivos. Probablemente se pensaba —y eso es lo más lógico— que esa "racha" de las estudiantinas nunca iba a pasar de moda y que, dada la prodigalidad de la industria discográfica, ésta nunca iba a dejar de grabarlas. El uso que dieron las empresas de discos a sus productos fue evidentemente comercial, y si un catálogo podía volverse a publicar como "lo mejor de…",

---

[147] Las principales fuentes musicales de este trabajo provienen de las colecciones personales de los hermanos Gonzalo y Juan Fernando Molina. Gonzalo Molina Jaramillo nació el 17 de octubre de 1933 en el barrio El Poblado de Medellín; sus padres fueron José Dolores Molina Saldarriaga y Luisa Jaramillo Posada. El interés por la música y la colección de discos surgió por referencias de un tío suyo, Luis Alberto Jaramillo Posada, quien siendo muy joven comenzó a hacer una importante colección. Luego la afición creció al lado de su esposa, doña Ligia Upegui, ya que su familia también era muy musical. La primera herramienta de grabación que tuvo fue una grabadora de riel o carrete abierto, donde compilaba programas de radio, cuyas cintas, de tanto usarlas, terminaron por perderse. No obstante tiene una importante colección de acetatos, casetes y discos compactos de música popular, entre los que se encuentra música de estudiantinas, duetos "bambuqueros" y boleristas. Gonzalo Molina afirma que conoció músicos muy importantes con los cuales vivió "esas cuatro o cinco épocas que ha tenido la música, el artista y la canción colombiana y la obra colombiana en general". Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.
Fernando nació también en El Poblado, el 31 de enero de 1944. "Me gustó la música intuitivamente; cuando estaba pequeñito, en las fiestas locales de la Inmaculada o de San José, me iba detrás de la banda. También me gustaba mucho oír el órgano". En su afición como músico, "toqué un poquito de guitarra y tiple y empecé a estudiar un poquito de flauta traversa, con Luis Gaviria, pero no, nunca seguí…" Sin embargo conserva su predilección por este instrumento, ciertos estilos y épocas del jazz y la música instrumental colombiana, sobre todo las bandas del Gran Bolívar. No obstante, su mayor gusto es por "la música de cámara y música sinfónica para flauta traversa y para otras maderas". Fernando Molina condujo durante unos cuatro años el programa Paisaje Instrumental de Colombia, en la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia; "una de las modalidades que tenía era presentar la misma obra en diversas interpretaciones". Es profesor titular jubilado de Eafit, donde trabajó treinta y seis años. Fue amigo personal de Gabriel Uribe y de Edmundo Arias. Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

"antología de…", "los grandes éxitos de…", sin importar que entre una edición y otra hubieran pasado años, hacer evidente la fecha de grabación podría ir en contra del brío modernizante de la sociedad. "Las grabaciones de artistas Discos Fuentes antes de 1960 se pierden en la penumbra del tiempo, pues no existían adecuados sistemas de archivo. Y es que cada biografía tiene por vicio el que se apela a la memoria de sus protagonistas, y la memoria falla".[148] Empresas discográficas y medios radiales manejaron de manera muy descuidada la información contenida en sus publicaciones —y en general en sus archivos—, y no solamente en cuanto a su conservación y cuidado,[149] sino también en la forma como presentaron a la audiencia la información de músicos, intérpretes y obras. Un comentario de John Castaño ejemplifica este fenómeno:

> Se llega al extremo […] de confundir tangos con música colombiana […]. En una emisora muy, muy importante, [en un espacio] que se llamaba algo así como "De fiesta con la música colombiana", […] pusieron todo un programa del Dueto de Antaño interpretando tangos. Entonces fíjese que había una ignorancia tremenda en el manejo de eso, pero se les abona, sí, que querían difundir la música colombiana.[150]

Seguramente las empresas conservaron mucho material fotográfico, publicitario y sonoro de estas agrupaciones, pues la inversión de tiempo, recursos y personal en su funcionamiento y promoción tenía que estar justificada completamente. Además, algunas de estas firmas no han desaparecido. Sin embargo, esta pesquisa tendrá que hacerse dentro de un nuevo proyecto que destine parte de sus actividades a recoger dicha memoria.

## Estudiantinas y sociedad

Aparte de los espacios radiales y de su protagonismo en la industria discográfica del país, la presencia de las estudiantinas en el ambiente familiar cumplió una función socializante sustancial. En las reuniones de amigos, y en algunos casos también en las serenatas, tanto niños como jóvenes de la época se nutrieron de aquella música, lo cual

[148] Peláez y Jaramillo, op. cit., p. 94.
[149] A finales del siglo XX, la gerencia de Caracol, sucesora de La Voz de Antioquia, ordenó descartar de todos sus archivos no solo acetatos y cintas sino además todo lo que tuviera que ver con músicas tradicionales del país.
[150] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.

generó en ellos tanto impacto que muchos se motivaban a imitar sus canciones o a crear sus propias agrupaciones. Tal como afirma Ana María Ochoa, así como "el compositor de canciones populares se hace músico profesional a través de la fiesta casera", espacio propicio para hacerse conocer en el medio y lograr un acceso más favorable a la grabación comercial, [151] de la misma manera el intérprete y el público —sujetos que van a hacer y a disfrutar la música— descubren sitios alternativos de formación y recreación.

No obstante, el ser músico de cuerdas, de instrumentos populares, significaba para algunos sectores sociales estar imbuido en un ambiente de constante bohemia o en enorme desventaja laboral frente a otras profesiones, tanto que incluso muchos padres de familia prohibían o trataban al máximo de evitar que sus hijos se orientaran por la música. "Había un ingrediente que de pronto era un poco adverso [pues] había mucho licor. Generalmente los músicos de pueblo, músicos de aquella época, eran sinónimo de sinvergüenzas, mal maridos, mujeriegos [y] viciosos".[152] Entonces el rechazo a tener un músico en la familia representaba un peligro latente. Varios casos de músicos de estudiantinas lo corroboran: John Castaño afirma que su papá, aun siendo trombonista de la banda municipal de Marinilla, "al comienzo se opuso mucho a que [yo] hiciera música; [además] en mi época, por allá cuando estaba joven, casi todos los músicos eran viejos, ya maduros, con resabios —con resabios musicales quiero decir—, con vicios, porque la mayoría eran bebedores. Muchas personas que hubieran sido unos músicos tremendos, aun agrupaciones, se dañaron por eso".[153] Pedro Nel Arango Arango, quien desde muy pequeño tenía fuerte afición por escuchar la Banda de Copacabana, dirigida en ese entonces por Miguel Montoya, recuerda que recibió con él sus primeras lecciones de solfeo, mas "no a gusto de todos los de [su] casa"; sin embargo, mediante la práctica del clarinete se convirtió en uno de los más importantes instrumentistas que tuvo la ciudad a mediados del siglo XX.[154] Dolly Toro, intérprete y directora, quien recibió el ofrecimiento gratuito de dos músicos de

---

151 Ochoa Gautier, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003. p. 42.
152 John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.
153 Ibíd.
154 Pedro Nel Arango Arango. Entrevista personal, Medellín, 3 de agosto de 2007.

Copacabana,[155] gracias a su don especial para la música, recuerda que el único comentario que recibió de su madre fue:

> La música une mucho, une demasiado y ese señor [Pacho Hernández] es un borrachín y casi todos los músicos son trago, mujeres y de todo. ¡Y yo lo que quiero es una dama de hija! No [...] de la funda mía pegada tiene que estar usted y yo no la voy a acompañar a toda parte y su papá tampoco. De manera que no puede; [en tanto su padre le decía:] Mijita, usted puede tener en realidad mucha musicalidad, y la tiene, Dios le regaló eso, pero nosotros no la vamos a dejar salir. Es por bien suyo. Yo quiero es una dama de hija, y la música es un perjuicio porque no coincide con las aspiraciones que tenemos.[156]

Seguramente la causa real de la negación a que estudiara música radicó en las aspiraciones de sus padres, quienes querían de ella una mujer que pudiera entrar mucho más fácilmente al mercado laboral de la época, que se abría a las nuevas tecnologías y a los consecuentes roles: "Desde los ocho años yo aprendí a escribir a máquina y en el colegio aprendí taquigrafía. Entonces me convertí en una mecanotaquígrafa muy buena con unos empleos muy buenos como secretaria y muy bien pagos", afirma Toro, quien asegura que el mismo maestro Luis Uribe Bueno se opuso a que sus hijos hicieran música: "Él no quería enseñarles ni dejarlos tocar, porque según el maestro descuidan los estudios por estar tocando guitarra y cosas de ésas".[157]

Por otra parte, la situación económica de los músicos no era la más ventajosa, pues además no se consideraba la música como una profesión. Según Juan Fernando Molina, "muchos de los músicos de las estudiantinas, [...] el músico popular […], eran de estrato bajo, y muchas veces compartían esa actividad musical, [...] sin tener conocimientos de teoría ni de solfeo [...], con actividades como la sastrería, la albañilería, la cerrajería y la pintura de paredes".[158] Agrega además que "el primer oficio que tuvo [Jesús Zapata, por ejemplo] era de limpiador: lo veían en la calle con una escalerita portátil de dos o tres

[155] Ignacio Betancur Campuzano, pianista, y Pacho Hernández, guitarrista, que no tenía nada que ver con los Hermanos Hernández, daban unas clases que "eran carísimas", según Toro. Dolly Toro Cárdenas Entrevista personal (en compañía de Alejandro Tobón Restrepo y María Eugenia Londoño Fernández). Medellín, 11 de agosto de 2007.
[156] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal, Medellín, 11 de agosto de 2007.
[157] Ibíd.
[158] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 27 de julio de 2007.

tramos, plegada, unos baldes y unas escobas, limpiando vitrinas, en una empresa que se llamaba "La mano que limpia", y [aunque] después se puso las pilas, aprendió música y llegó a ser muy notable en la música".[159] Adicionalmente, "la música pudo haber servido de factor, o uno de los factores, de acicate para ascenso social de algunos de esos personajes"; continúa Molina: "alguna vez le oí decir a un músico en Medellín acerca de un discípulo que había tenido: 'yo le quité el palustre de la mano y le entregué una flauta. Y en unos papelitos donde yo mismo hacía las rayas, le enseñé las primeras nociones de teoría musical'. Y dejó la albañilería por completo".[160] Por otra parte, ser integrante de una estudiantina traía sus desventajas; el músico antioqueño John Jaime Villegas, protagonista de estudiantinas en las últimas décadas, comenta que "de hecho, alguien en una empresa, para darme una calificación, dijo que no era posible 'porque usted toca en una estudiantina y eso es de estudiantes, eso no es una cosa seria'".[161]

Si volvemos a la mirada subjetiva de productores musicales, como Hernán Restrepo Duque, podemos notar que sus opiniones y acciones terminaron incluso por condicionar y moldear la apreciación que los músicos tuvieron de sí mismos y de las músicas que hacían. Según él, en las primeras liras que hubo en Medellín se usaron solamente instrumentos típicos porque se construían en el país, eran baratos y fáciles de adquirir, mientras los otros, como violines, violas y contrabajos, eran instrumentos de la oligarquía.[162]

---

[159] Ibíd.
[160] Ibíd.
[161] John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal, Medellín, 28 de agosto de 2007. A pesar de que nuestras agrupaciones delinearon un repertorio y una ejecución dados a la experimentación armónica y rítmica, y a búsquedas interpretativas mucho más exigentes, algunas personas siguen utilizando el término estudiantina, anclados en el concepto español del siglo XIX, como oficio de estudiantes que en sus ratos de ocio se dedican a hacer música.
[162] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Medellín, 15 de septiembre de 1988. Durante la época de Pedro Morales Pino, los principales constructores de instrumentos en el país eran los hermanos Jeremías y Epaminondas Padilla, residentes en Chiquinquirá, quienes construían un tipo de bandola pequeña y redonda, según afirmación de Jesús Zapata Builes (Entrevista personal, Medellín, 6 de octubre de 2002). Sin embargo, la ciudad de Medellín, y en general el departamento de Antioquia, no han tenido una tradición de *luthiers.* Tal vez la única parte donde nuestras agrupaciones consiguieron sus instrumentos, cuyas maderas no fueron las más finas, fue en el municipio de Marinilla, ubicado al oriente del departamento, a unos cincuenta kilómetros de la ciudad. "La *luthería* en Marinilla data de finales del siglo XIX, como una tradición familiar que tuvo su surgimiento en un municipio cercano, también del oriente antioqueño, el municipio de San Vicente, donde vivía 'el abuelo de los actuales fabricantes'", hasta llegar a don Lázaro Arbeláez, reducto de la última generación de la familia, según testimonio de John Rodrigo Castaño Cuartas. Por eso en Marinilla, durante principios y mediados del siglo XX, "en todas las casas usted encontraba o una guitarra, o un tiple, o una bandola, colgado por allá de un clavo con una cabuya"; también fueron reconocidos *luthiers* los

Es probable que Restrepo Duque haya inaugurado una discusión que permaneció por décadas pero que los músicos actuales no han considerado en profundidad, pues no tienen en cuenta que dicha situación se pudo deber a condiciones acústicas y técnicas impuestas en las salas de grabación, ya que por obvias razones de economía los productores exigían uniformidad en los instrumentos, con el fin de ganar tiempo. Desde ese momento, años sesenta, algunos músicos consideran, sin fundamento, que el sonido de las estudiantinas en Medellín es opaco por naturaleza debido a que los instrumentos que usan no permiten subir al tono real que dan las guitarras;[163] esta situación, continúa Restrepo, ha llevado a que nuestras estudiantinas sean reconocidas como grupos con una sonoridad oscura, bien diferente a la que se considera que tienen los grupos bogotanos, cuyas bandolas y tiples sí logran un brillo característico porque ellos "tienen unos instrumentos de lujo".[164] Una postura opuesta, defendida por músicos realmente formados, como el maestro Jesús Zapata Builes, habla más bien de un color natural en los instrumentos afinados en su registro original, lo cual les da un sonido pastoso, con suficiente volumen y densidad.

John Castaño señala que "dentro de ese empirismo había cosas que sonaban muy bien y seguramente que otras sonarían muy mal".[165] En este sentido, surgió entre la sociedad una diferencia, una especie de clasificación de las estudiantinas; grupos como la Estudiantina Sonolux y la Estudiantina Iris, que desarrollaron un tipo de música más elaborada y cuidadosa, tuvieron mayor impacto en ciertos sectores sociales, mientras que otros consumieron una música de corte más sencillo, como la grabada por la Estudiantina

---

integrantes de la familia Henao, que hacían una "música riquísima, tradicional, unas piezas hermosísimas". John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007. Argemiro García identifica, más adelante, por lo menos dos constructores de instrumentos en Medellín: Pepe Arango y Germán García, así como varios almacenes de música donde se podían comprar cuerdas de muy buena calidad, como Almacén Lalco, de Luis A. Londoño, ubicado en la calle Colombia con Carabobo, y La Gabela, de Luis Rosendo Hurtado, en la carrera Carabobo con San Juan, que aún existe. Respecto a las pajuelas, García las conseguía en una fábrica de pajuelas de cacho de vaca, que había en Machado, localidad ubicada entre el municipio de Copacabana y Medellín. Argemiro García Meneses. Entrevista personal (en compañía de Ángela Isaza Escobar), Copacabana, 30 de octubre de 2004. Resulta significativo reconocer en este punto que la sociedad también atribuye diferencias de clase a los instrumentos, dependiendo de su origen y de la familia a la cual pertenezcan: maderas, cuerdas frotadas, cuerdas pulsadas, cobres y percusión, entre otros.

[163] Tradicionalmente, en Antioquia la bandola y el tiple han sido instrumentos transpositores, es decir, se han afinado un tono por debajo de la afinación estándar de instrumentos, como es el caso de la guitarra, cuya nota de referencia es el Do central del piano; por eso se conocen como instrumentos en Si bemol.

[164] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Medellín, 15 de septiembre de 1988.

[165] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal, Medellín, 16 de febrero de 2007.

de Toñita Mejía o el Grupo Occidente; eso no quiere decir que por ello se definía cierto estrato o la calidad de las músicas. Si bien los músicos que hicieron los temas populares, así como los "hits" de moda, la música "caliente" y los viejos temas cantados, se convirtieron en los grupos preferidos para el baile de taberna y la reunión de amigos, los otros se ubicaron en el centro de la reunión familiar, para escuchar, o en la intimidad, para disfrutar estéticamente.

Además, como se ha tratado de demostrar, la música de cuerdas, posterior a la desarrollada por las liras, agrupaciones que terminaron por convertirse en variadísimos conjuntos de jazz, nunca perdió su relación con el baile y la fiesta, pues sus intérpretes siguieron utilizando un repertorio de pasillos, *foxes* y pasodobles, y tan pronto como llegó la industria discográfica a la ciudad, con su oleada de músicas costeñas, aprovecharon el terreno para consolidarse como las agrupaciones más apropiadas para invitar a la francachela. El camino que recorrieron algunos grupos como la Estudiantina Fuentes, la Estudiantina López o la Estudiantina de Toñita Mejía, logró dilatar el ámbito formal de la música y perpetuar una música para el baile y la expresión de la corporeidad; hubo entonces allí una ruptura con la funcionalidad de las Estudiantinas fundadoras, es decir, la Iris y la Sonolux. Éstas, con sus repertorios cercanos a modelos de una tradición academicista que se intentó construir a principios del siglo XX, mediante "la adopción de la estética y de los formalismos que han caracterizado la práctica de la música erudita europea",[166] encontraron una oposición en los ritmos de la costa y de la fiesta campesina paisa de aquellos grupos que pusieron en el acetato porros, pasodobles y rumbas, como resultado de las fuertes demandas comerciales del momento. La melodía "pegajosa" y el uso de recursos como el bajo eléctrico y la percusión, traslaparon el sutil tratamiento de las melodías, las armonías y los timbres que caracterizaron el repertorio de las primeras agrupaciones.

"Antioquia tenía entonces el ámbito en el que el reservado y seco puritanismo hogareño lograba romper las barreras y extravertirse, en un medio machista al cual no tenía

---

[166] Ochoa Gautier, Ana María. "Tradición, género y nación en el bambuco". En: *A contratiempo: Revista de música en la cultura*. Santafé de Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997, N.º 9, p. 39.

acceso la mujer”,[167] como la cantina y la prendería.[168] En lugares como el Estadero El Jordán, establecimiento fundado en Robledo en 1891, donde la gente podía bañarse y bailar los fines de semana de dos de la tarde a ocho de la noche, las piscinas estaban separadas por sexo: “en la número dos se bañaban las mujeres y en la número cinco lo hacían los hombres”.[169] Mientras tanto, en las “casas de citas” de la “Curva del bosque”[170] y en “Las Camelias”, prostíbulo ubicado al inicio de la carrera Carabobo, los caballeros más pudientes se divertían cabrestantes en torno al baile, al sexo, a la comida y al licor.[171] La vida pública era masculina y las estudiantinas eran de hombres, y ni siquiera los niños, mucho menos las niñas, podían pertenecer a ellas. La mujer solo participaba en las fiestas sociales de la clase alta; las demás tenían que trabajar, ya fuera en los telares como obreras, como empleadas del servicio doméstico o como madres, la mayoría de las veces sometidas al impetuoso y pueril antojo del macho paisa.

En la película *La violetera*, de 1958, la actriz Sarita Montiel popularizó la canción *Es mi hombre*, con letra de Jesús María de Arozamena y música de Maurice Ivain. La melodía fue publicada en el disco *Con sabor y color* por la Estudiantina López. El texto de la canción dice:

Si me pega, me da igual,
es natural
que me tenga siempre así,
porque así le quiero.
Ya no tengo corazón.
[...]
Si me ofrece su amor,
le perdono lo peor

---

[167] Botero Gómez, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín. 1890-1990*. 2ª ed. Medellín, Universidad de Antioquia, Municipio de Medellín, 1998 (Colección Memoria de ciudad), p. 196.
[168] La prendería es una tienda donde se compran y venden cosas usadas. El negocio consiste en depositar un artículo de valor por un monto determinado, cuyo dueño debe devolver con intereses en un plazo establecido, so pena de perder el artefacto.
[169] Burgos Herrera, Alberto. *Nací en este barrio tan lindo… Robledo*. Medellín, Lealón, 2002. pp. 199 y 201.
[170] Sector ubicado en la carrera Bolívar, desde el Cementerio de San Pedro y Lovaina, hasta la calle 78.
[171] El restaurante Palermo de “Rosa la peluda” estaba ubicado en Carabobo, diagonal a la puerta principal del Jardín Botánico. Raúl Ramírez Suárez. Entrevista personal, Medellín, 19 de marzo de 2008.

a mi hombre:

por amor.[172]

En muchos casos, aquella que se atrevía a salir, o que tocara un instrumento de cuerda y se pusiera a interpretar una melodía, o en el peor de los casos a tararear un tango, ya era vista como mujer de la calle, mujer de mala vida. Noel Posada de Pérez, integrante de la Estudiantina Lírica,[173] da un testimonio importante al respecto, acerca de una ocasión en la que fueron invitadas por Francisco Cuartas, dueño de Ecos de la Montaña, para presentarse en un programa de Coltejer en el año de 1929.[174] "En esa época era un 'crimen' que una muchacha cantara por la radio [...] Veían muy mal a las mujeres que tocaban tiple. Eso como que era solo para hombres. No nos pagaron nada, pero Coltejer nos mandó unas telas preciosas".[175]

No obstante, las estudiantinas "pareciera que proveyeran un espacio para la vivencia de las emociones desde lo masculino en una sociedad que siempre le ha negado este derecho a los hombres, asociando lo emotivo a lo femenino y lo racional a lo masculino".[176] Al principio, muchos de los músicos que estaban aferrados a este machismo permitieron a la sociedad, mediante la popularización de estas agrupaciones, expresar la vida, la alegría e incluso la amargura y el dolor del desarraigo y la inequidad; el distanciamiento entre el cuerpo y el sentimiento se redujo. Por eso no fue gratuito que bajo el esquema de Estado de sitio, como el decretado por el gobierno de Valencia en 1965, la música en eventos masivos, en vivo, fuera controlada en un país conmovido por la revolución cubana, el surgimiento de los movimientos políticos de izquierda, el recrudecimiento de las luchas estudiantiles (con líderes como Camilo Torres) y las fuertes restricciones a la educación pública. Este hecho, que puede parecer insignificante, representó una situación coyuntural para el estancamiento y la disminución no solo de las

---

[172] "Es mi hombre" [en línea], disponible en http://www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg01670.html [acceso: 5 de noviembre de 2008].

[173] Las hermanas Posada: Rosa, Rita, Belarmina y Noel, integraron hacia finales de los años veinte el grupo de Las Posadas, en el cual alternaban tiple, guitarra, lira, flauta, violín y piano.

[174] Es probable que la fuente tenga un error en la fecha, pues la radio comercial de Medellín empezó hacia la década del treinta.

[175] *El Correo*. "El encanto de la música antigua". Medellín, domingo 13 de abril de 1969. Suplemento dominical.

[176] Ochoa, "Tradición, género y nación en el bambuco", op. cit., p. 41.

estudiantinas en el país, sino también para otras manifestaciones populares y tradicionales. Por eso la música grabada se convirtió en el principal medio de expresión permitido, que obligó a que algunas estudiantinas nunca se presentaran, mientras que otras resurgieron en el acetato e impactaron a sectores sociales muy diferenciados.

Cuando las estudiantinas dejaron de ser populares, en una época posterior a la era del disco, hicieron eco en un sector reducido, con una tendencia más elitista y de cerrado grupo familiar, que las endosó como grupo de cámara, ahora apto para ingresar al formalismo del auditorio. Entonces las estudiantinas "se [preocuparon] por trascender lo popular festivo y lo femenino del salón familiar no solo resaltando los elementos que la tradición instrumental andina heredó de las danzas europeas, sino también adoptando su modo de presentarse en las prácticas interpretativas: la formalidad de la orquesta con los músicos vestidos de frac, el desarrollo del virtuosismo instrumental, el uso de partituras",[177] cuya síntesis fue la sala de grabación de las empresas discográficas, durante mediados del siglo XX hasta su culmen en los festivales y concursos de música a finales del mismo.

En ese momento, un grupo de mujeres como Toñita Mejía, Dolly Toro o Martha Rivera de García comenzaron a fundar sus propias agrupaciones, cuya aparición coincidió con las generalizadas manifestaciones feministas de los años sesenta y setenta en América Latina. Tal como sucedió con la Estudiantina Lírica en 1966, la Estudiantina Femenina de la Sociedad de Mejoras Públicas, conformada en 1970,[178] la Estudiantina femenina de "Chava" Rubio,[179] la Estudiantina Alma Antioqueña y otras agrupaciones femeninas de la ciudad, fueron también "víctimas del silencio publicitario, de la falta de crítica cultural y [del] desinterés general [que] la historia guarda [en] silencio sobre ellas".[180] Resulta simpático verificar que de las diez integrantes que conformaron la Estudiantina de la

[177] Ochoa, "Tradición, género y nación en el bambuco", op. cit., p. 39.
[178] Posteriormente llamada Estudiantina Femenina del Instituto de Bellas Artes y Estudiantina Carlos Vieco.
[179] Según testimonio de Gonzalo Molina, sin más datos. Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal, Medellín, 24 de febrero de 2007.
[180] Marulanda Morales, Octavio. "Las mujeres compositoras de Colombia, o un capítulo de nuestra historia que no tiene historia". En: *Lecturas de música colombiana*. [Programa de mano] Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1989, p. 501. Gisela Bock considera, en principio, que el asunto de la historia de las mujeres (así como las mujeres dedicadas a este oficio) es una práctica reciente, que tradicionalmente se ha dejado por fuera de los programas de la "historia universal". Bock, Gisela. "La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional". *Historia Social,* N.º 9. Valencia, Instituto de Historia Social de la Universidad de Valencia, 1991. p. 55.

Sociedad de Mejoras Públicas, siete estaban casadas y utilizaban el apellido de sus esposos, como si pertenecieran a ellos; fue el caso de Marta Rivera de García, Teresita Lema de Begue o Mariela Echeverri de Murillo. Dichas agrupaciones contaron siempre con la asesoría de músicos varones, como Tomás Burbano, Luis Uribe Bueno y Jesús Zapata Builes, excepto Dolly Toro, quien se convirtió en arreglista y profesora de instrumento de sus grupos. El principal argumento para no tener hombres en sus agrupaciones, según testimonio de Gustavo García, hijo de Martha Rivera, directora de la Estudiantina Carlos Vieco, consistía en que éstos eran muy indisciplinados y poco estudiosos.[181]

[181] Ligia Tamayo Posada (Ligia "Mayo"). Entrevista personal, Medellín, 11 de septiembre de 2004.

## 3. Proyectos de modernidad

### Escenarios y reacomodaciones

La música, como expresión humana, es imposible de desligar de la vida cotidiana, de la fiesta, de la reunión familiar, del trabajo, de la oración; en medio de este concierto, en nuestro caso particular reflejó el ritmo acelerado de la ciudad, y un nuevo espíritu, también modernizador, pudo respirarse en las diferentes manifestaciones artísticas y culturales de Medellín. Sin embargo, el traslado forzoso del campesino a la ciudad apenas le permitió a éste dedicar sus esfuerzos a la supervivencia, por lo que se vio obligado a relegar en gran medida sus expresiones artísticas a espacios y momentos muy particulares y exiguos. Ante esta situación, el imaginario de las estudiantinas reconstruyó la vida ideal de la parcela y sus costumbres —que se habían perdido con la migración a la ciudad—, como una forma de reconquistar los vínculos perdidos e instaurar un sentido de patria en los nuevos sectores urbanos, al traer a ellos los aires de las diversas regiones:

> Para expresar el auténtico espíritu popular de nuestra patria, hay algo más que el bambuco de Antioquia y que la ardiente cumbia costeña.
>
> La amplia geografía musical de Colombia se expresa con variadísimos ritmos llaneros; con bambucos fiesteros del Tolima y del Huila; con las notas sentimentales de los pasillos; con las guabinas de Santander y Boyacá; con bambucos de Cundinamarca; con candentes ritmos chocoanos y medio centenar de melodías de Bolívar, Magdalena y el Atlántico. En el Valle, en el Cauca, en Córdoba, en Nariño y Caldas, hay melodías que son la voz de la patria.[1]

Estos elementos de *colombianidad* no solo se representaron repetidas veces en un periodo posterior a los años sesenta en fotografías y carátulas, sino que se expresaron en los comentarios y los textos que los editores hicieron en sus publicaciones.[2] Entonces la música cumplió, entre muchos otros, dos papeles: evocar la tierra en un momento de penoso

---

[1] Zeida – Codiscos. *Valores Musicales de Colombia, Vol. 1. Luis A. Calvo. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, ca1964. [Grabación sonora]. Colección Gonzalo Molina.

[2] En la década anterior, años cincuenta, predominó la imagen de una ciudad moderna, deslumbrante y noctámbula.

asentamiento en la ciudad y menguar la resistencia a la difícil inserción del campesinado en la cruenta oferta laboral. La nación fue representada como un territorio humilde, bucólico y lejano, cuyo recuerdo, muchas veces fraguado entre copas de licor, evocaba lugares antes habitados por ideales de futuro y bienestar (véase foto 22).

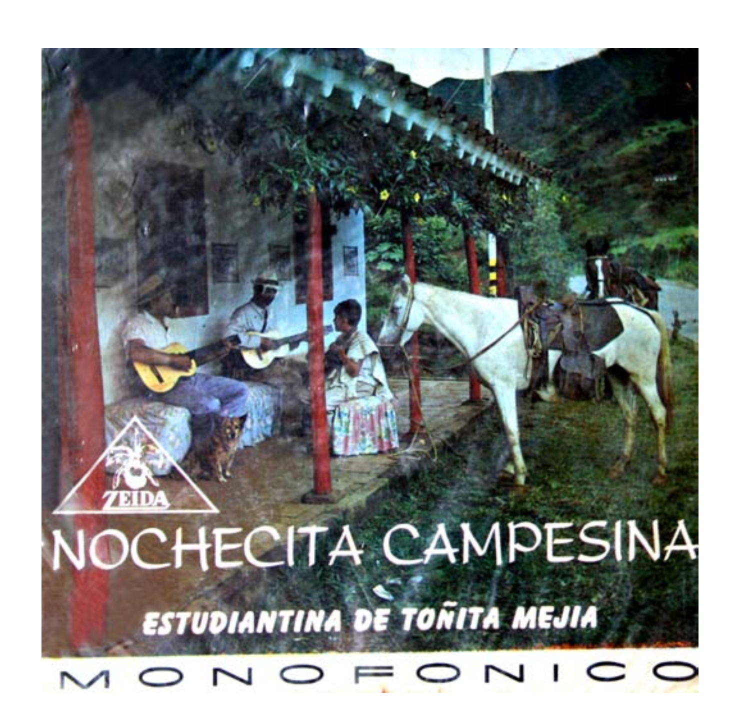



Foto 22. Cubierta del disco *Nochecita campesina,* de la Estudiantina de Toñita Mejía**.** Fotografía de cubierta: [Nochecita campesina]. Fotógrafo sin identificar, 30.5 x 30.5 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Nochecita campesina.* Estudiantina de Toñita Mejía. Medellín, *ca*. 1963 [Grabación sonora]. Colección Gonzalo Molina.

Por otra parte, el espacio urbano de Medellín fue visto de múltiples maneras. Un espíritu transformador, que se vivió desde finales del siglo XIX y la primera década del XX, generó en la ciudad la idea de transfigurar la arquitectura de las edificaciones y darles una nueva apariencia a las casonas provenientes del vetusto dechado colonial. Tomando como ejemplo un concurso de fachadas realizado en París hacia 1889, y aprovechando las cualidades y la plasticidad del cemento, que comenzó a llegar con el tren, se institucionalizó un concurso similar, impulsado desde la administración municipal. El prototipo impuesto por el concurso, llamado "modelo eclecticista", dispuso que las antiguas estructuras adoptaran un singular retoque en sus frontispicios, en un periodo de la ciudad llamado de las fachadas o "fachadismo".[3] Este modelo fue cambiando la cara de la ciudad y poco a poco develó un rostro que reflejó los nuevos ideales de modernidad que empezaron

[3] Mejía A., Dora Lucía. *Metropolivisión: una re-visión poética del Valle de los aburraes en los albores del tercer milenio*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2005, p. 180.

a rodar a alta velocidad por las nuevas y amplias avenidas que comunicarían los enaltecidos edificios de hierro y concreto que surgieron en la ciudad de las industrias. En este sentido, si se hace un recorrido por las colecciones fotográficas de Benjamín de la Calle o Melitón Rodríguez, acervos de especial importancia para la historia visual de Medellín, se puede observar que muchas de sus fotos registraron los cambios, las nuevas avenidas y las nuevas estructuras, y que obviaron detalles de la arquitectura republicana, sus cuadros y sus personajes populares, prefiriendo la calle o el parque vacíos.[4] Gabriel Carvajal, en un momento posterior, mostró desde el aire el nuevo centro de la ciudad, henchido de palpitantes edificios y avenidas (véase foto 23).[5]




Foto 23. Cubierta del disco *De mis recuerdos.* Estudiantina Los Cuatro Ases. Fotografía de cubierta: [Catedral Basílica Metropolitana]. Gabriel Carvajal, *ca.* 1960. 30.5 x 30.5 cm. Fuente: Sonolux. *De mis recuerdos. Estudiantina Los 4 ases*. Medellín, Sonolux. [Grabación sonora]. Colección de Juan Fernando Molina.

Tampoco los recintos dedicados a la cultura quedaron intactos: desaparecieron. Y una ciudad que se daba "el lujo" de asistir a temporadas completas de ópera y zarzuela hacia la década del veinte, o de disfrutar con las presentaciones de artistas nacionales y

[4] Molina Londoño, Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín 1870-1960*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001, pp .16 y 17.
[5] Una selección importante de fotografías aéreas de Carvajal se puede consultar en: Molina Londoño, Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín 1870-1960*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

extranjeros hacia la década del cincuenta, terminó hasta por destruir sus mejores escenarios. La pérdida de "todo interés por ofrecer a la ciudad una arquitectura con alto valor estético [permitió] un proceso de demolición paulatina de viejos y hermosos edificios, para construir obras menos significativas".[6] El primero en caer fue el Teatro Bolívar. Antiguo escenario de mediados del siglo XIX, remodelado por Horacio M. Rodríguez y Enrique Olarte entre 1918 y 1923, a pesar de tener una capacidad para 1.200 espectadores y una excelente acústica, fue demolido en 1954 durante la alcaldía de Darío Londoño Villa, "para dar paso al parqueadero Autocentro Bolívar", tres años después de que los "modernos" buses de gasolina reemplazaron el tranvía eléctrico (véase foto 24).

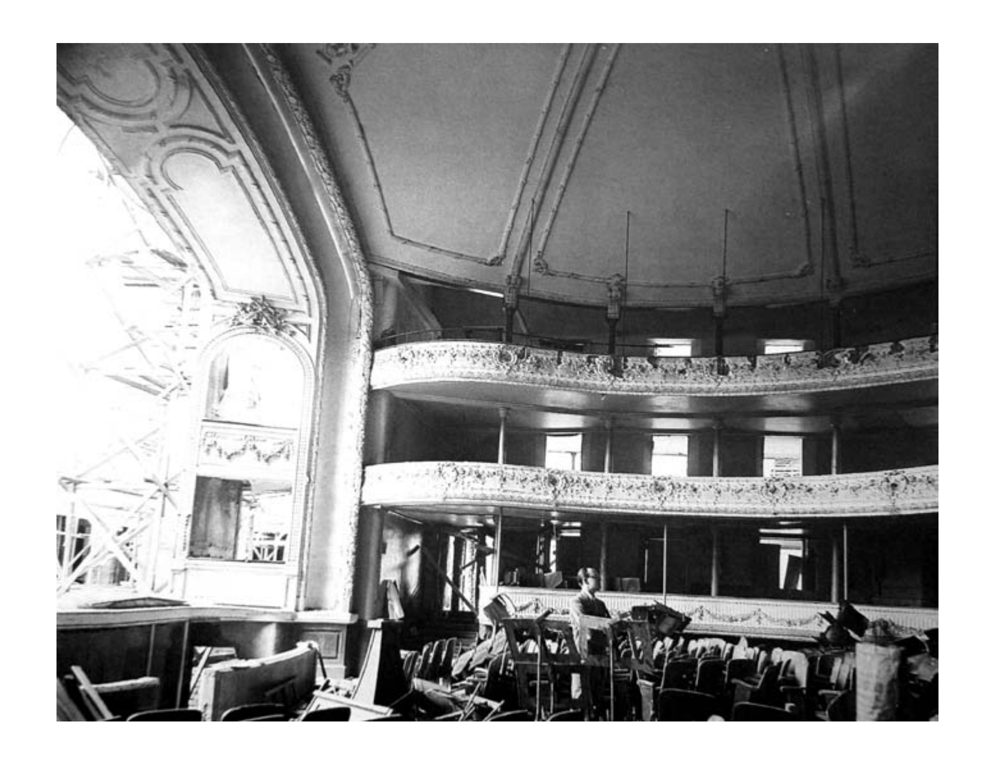


Foto 24. *Demolición del Teatro Bolívar.* Gabriel Carvajal, s.f., Biblioteca Pública Piloto, AF/FGC. 15.2 x 19.5 cm. Fuente: Molina Londoño, Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín 1870-1960*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001, p. 81.

[6] Molina Londoño, op. cit., p. 81.

> El teatro Bolívar estaba ubicado en la calle Ayacucho, No. 307, pocos metros arriba de la carrera Junín.

El segundo fue el Teatro Junín. Luis Fernando Molina explica acerca de este escenario:

> El teatro, en estilo moderno, es decir dentro de la tendencia del *art nouveau*, tenía capacidad para 4.500 espectadores. Fue construido en 1924 y se considera la mejor obra de Agustín Goovaerts. Funcionaban en él, al tiempo, un fastuoso teatro y un elegante hotel [Hotel Regina; en el primer piso, el Salón Regina]. El célebre empresario Gonzalo Mejía, fundador de Cine Colombia, [además] productor y actor de la película *Bajo el cielo antioqueño,* fue quien encargó su construcción.[7]

El Junín no fue solamente sala de cine sino también escenario para teatro, ópera, zarzuela, recitales, etc. Pero en 1968, Coltejer, la misma empresa que patrocinaba concursos musicales y promocionaba estrellas nacionales, demolió el teatro para levantar la sede administrativa de la compañía, una especie de aguja de telar que con sus 175 metros de altura se convirtió no solo en el edificio más alto del país en su época —1972—, sino también en el más deslumbrante símbolo de élite y poderío de la industria nacional en el siglo XX. La ciudad de Medellín, reconocida incluso en diversas ciudades de Latinoamérica como centro de la grabación, enterraba sus canciones bajo los aplastantes negocios de alto vuelo que ya no necesitaban ni cantantes ni escenarios que alimentaran la cultura de la gente del lugar (véase foto 25).[8]

---

[7] Molina Londoño, op. cit., p. 83.

[8] En el 2008, Coltejer, a pesar de pertenecer a uno de los grupos económicos más ricos del país, estuvo a punto de declararse en quiebra; para solventar la catástrofe fue vendida a una empresa mexicana, junto con otras marcas muy tradicionales, como Postobón, por ejemplo.

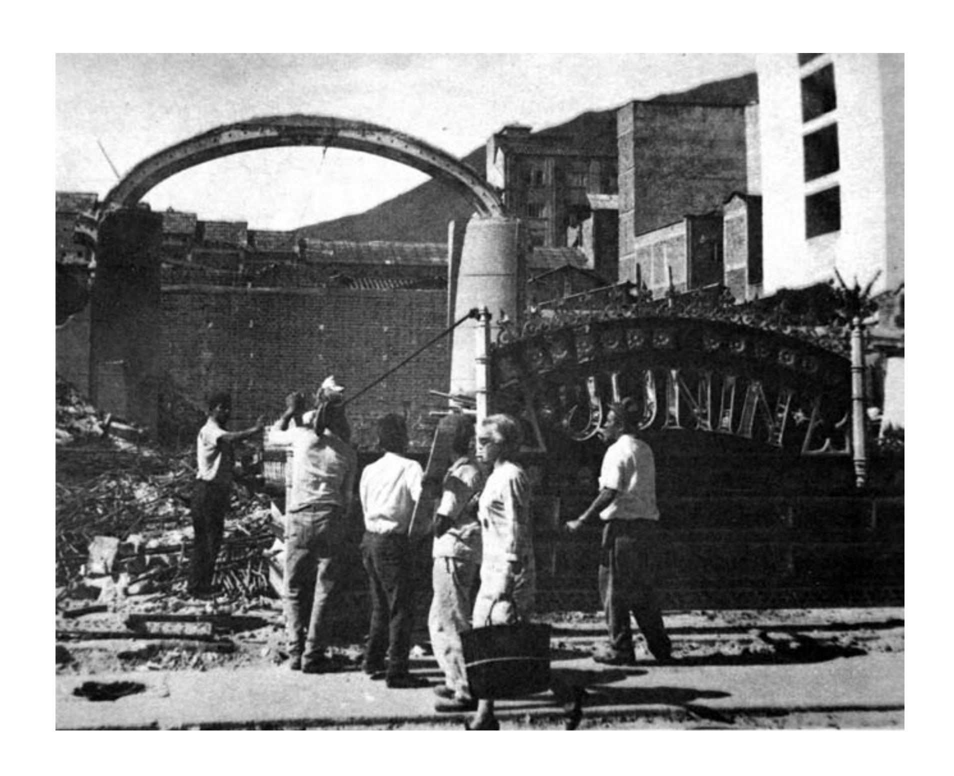


Foto 25. [Demolición del Teatro Junín]. Lino, 1968. 10 x 12.5 cm. Fuente: Bedout. *Libro de oro de Medellín. En el tricentenario de su erección en Villa 1675 - 2 de Noviembre - 1975*. Medellín, Bedout, 1975, p. 179.

"En esta dramática instantánea de Lino se observa el momento en que el aviso del Junín se va a tierra. Como producto de la dinamita, de la barra, del taladro, de la picota, que desde hace unos 40 años se empeñaron implacablemente en arrasar esta 'Sevilla en re menor', como la llamó López de Mesa". Bedout. *Libro de oro de Medellín,* op. cit., p. 179.

Cuando a mediados de los años sesenta la industria nacional se expandió hacia la producción de bienes intermedios, gracias a la creciente tecnificación —periodo que llegó a denominarse la segunda oleada industrializadora—,[9] el desarrollo de Medellín ya iba en una dirección diferente a la del crecimiento industrial y la modernización; si es que puede

[9] Restrepo Osorio, Patricia Elena. "El Concejo de Medellín durante el Frente Nacional, la reorganización administrativa y los nuevos parámetros de la planeación, 1958-1968". En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada, ed. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000, p. 194.

llamársele así a la grave situación de sobre poblamiento y violencia que se presentaba en la ciudad. "No obstante el progreso económico de la ciudad, en las laderas orientales la miseria se empezó a apostar y surgieron simultáneamente en Medellín dos arquitecturas: una asociada con la extrema pobreza, y otra internacional y ostentosa, muestra de los profundos desequilibrios sociales". [10] (véase foto 26).

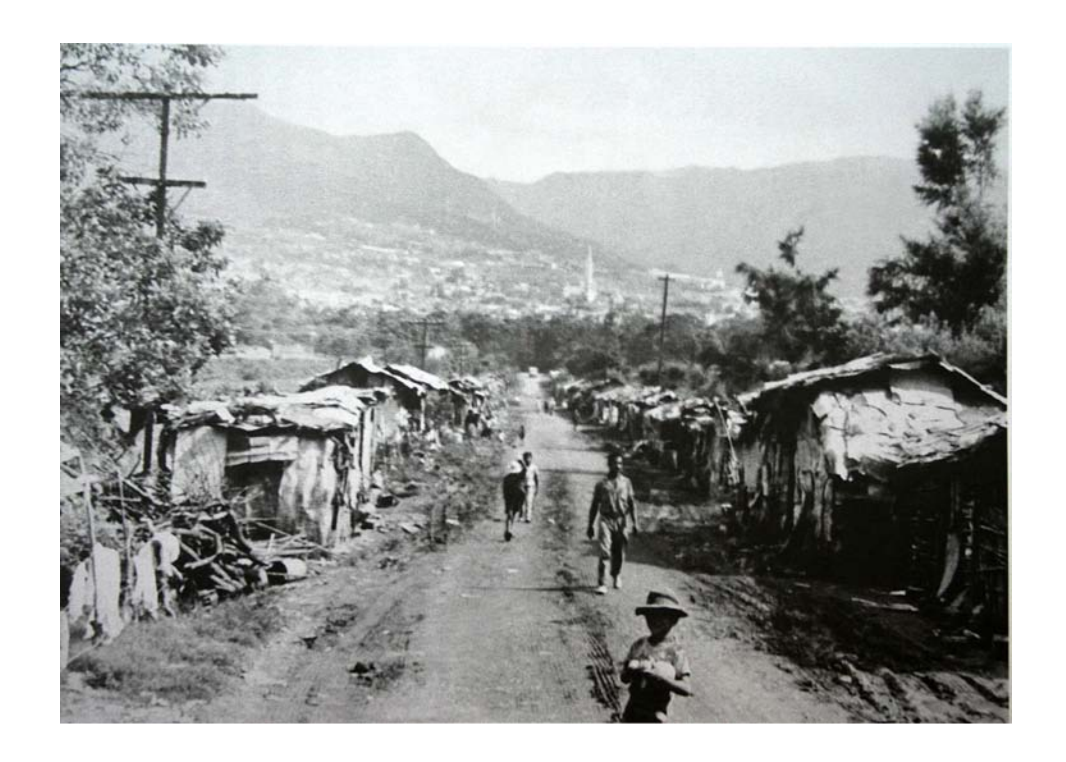


Foto 26. *Invasiones en los años sesenta*. Carlos Rodríguez, *ca*. 1960, 12.5 x 17.5 cm. AMVA/FCR. Fuente: Molina Londoño, Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín 1870-1960*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001, p. 114.

Obsérvese al fondo de la fotografía la cúpula de la iglesia de El Señor de las Misericordias, y más atrás el Cerro Pan de Azúcar; se trata de un sector cercano a Moravia en el costado nororiental de la ciudad, cerca al río Medellín.

[10] Molina Londoño, op. cit., p. 114. Para 1964 existían en la ciudad más de sesenta barrios "piratas" que albergaban a unos 120.500 habitantes, es decir el 18% de la población de Medellín. Restrepo Osorio, "El Concejo de Medellín durante el Frente Nacional", op. cit., p. 211.

Aunque la ciudad respiraba un ambiente nacionalista a través de, entre otras cosas, sus estudiantinas, la escisión entre la realidad social y las economías de altura era cada vez más dramática y profunda.

> El vértigo del crecimiento, la no planeación de la planeación, los tumores malignos sociales y económicos, la mentalidad mercantil "aurbana" y "aestética", la relación empobrecida de la subjetividad con su exterioridad social, natural o cósmica, vale decir, la carencia de una conciencia ecológica en los tres niveles: el del "medio ambiente", el de las "relaciones sociales", y el de la "subjetividad humana" (Félix Guattari, *Las tres ecologías,* p. 31), conducirían durante las décadas de los setenta a los noventa al más alto nivel de violencia y desintegración social que haya padecido la ciudad y a la explosión inevitable de los problemas ambientales: la muerte del río, las avalanchas, desbordamientos y deslizamientos, las heridas mortales al paisaje, la contaminación atmosférica, el calor sofocante del asfalto, los altísimos niveles del ruido, el caos vehicular, la contaminación visual de la publicidad, entre otros".[11]

A finales de los sesenta la ciudad había sufrido cambios arquitectónicos importantes. La música reflejó nuevos modelos y volvió a explorar los aires internacionales, como queriendo encumbrarse por encima de aquellos edificios que superaron no solo las distancias sino también las viejas casonas que resistieron el retoque y que de un momento a otro, por no estar de nuevo preparadas para la modernidad, tuvieron que apresurarse a incorporar las innovaciones de un hábitat caracterizado por un ritmo mucho más rápido. Muestra de ese cambio de la música es el trabajo *Aires internacionales*, de la Estudiantina Fuentes (véase foto 27).

---

[11] Mejía A., op. cit., p. 239.




Foto 27. Cubierta del disco *Aires internacionales*, de la Estudiantina Fuentes. Fotografía de cubierta: [Boeing de Avianca]. Fotógrafo sin identificar, 30.5 x 30.5 cm. Fuente: Fuentes. *Aires internacionales.* Estudiantina Fuentes. Medellín. [Grabación sonora]. Colección Héctor Rendón.

Ante la ausencia de públicos y de escenarios, para mediados de esta década comenzaron a multiplicarse los concursos de música en el país,[12] lo cual trajo un ingrediente muy importante que anteriormente no se tenía en cuenta: el reconocimiento de las diversas expresiones culturales correspondientes a las distintas regiones de Colombia.

En esta dirección, Miguel Ángel Cuenca Quintero fundó los festivales de la canción de Everfit-Indulana, Leonisa Internacional y Sena Regional Antioquia-Chocó.[13] Con carácter nacional, en 1976 surgió el Concurso Mono Núñez de Ginebra, Valle del Cauca, para "estimular, difundir y preservar la música y los valores autóctonos […] y procurar por todos los medios que la vida y la tradición musical del país [fueran] compartidas por todos sus habitantes".[14] Jesús Zapata Builes sostiene que este concurso "hizo que la gente se pusiera a estudiar: los bandolistas, los tiplistas, los guitarristas […] Yo creo que la labor

[12] El historiador e investigador Fernando Gil Araque ha trabajado ampliamente el tema de los concursos de música surgidos a mediados del siglo XX en el país, en los cuales existió la categoría de músicas tradicionales. Véase Gil Araque, Fernando Antonio. *Temas con variaciones. Medellín a través de su música 1900-1960*. Medellín, Universidad Eafit - Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana, 2006. [Multimedia].
[13] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[14] Marulanda Morales, Octavio. *Un concierto que dura 20 años.* Ginebra, Valle del Cauca, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, 1994, pp. 194 y 195.

que ha hecho el concurso es maravillosa".[15] En el Banco de la República eran frecuentes los conciertos de estudiantinas, que contaban además con otros escenarios importantes, como el auditorio de ISA en El Poblado y el del Icetex, donde John Castaño tuvo en alguna ocasión una presentación con la Estudiantina de la Universidad Nacional.[16]

En 1972, el Instituto Colombiano de Cultura y la empresa Polímeros Colombianos S.A. realizaron en Medellín el primer Concurso Folclórico Nacional Polímeros, en el cual participaron alrededor de 420 grupos de música y danza tradicionales provenientes de todos los departamentos del país. En la instalación oficial del evento, llevada a cabo en Medellín el 7 de abril de 1972 en el Hotel Intercontinental, Guillermo Abadía Morales, asesor científico de Colcultura, expresó que "en el momento actual hay un resurgimiento de la emoción popular hacia los valores propios y éste es un fenómeno que ocurre en toda la América Latina, que ya puede considerarse un continente mayor de edad y puede andar libre de la mano de los europeos y de los americanos y tiene que buscar sus raíces culturales";[17] a la vez, propuso la creación de cuatro escuelas de folclor en el país, similares a las existentes en Brasil y México, las cuales, según sus palabras, nos llevaban "mucha ventaja". Los organizadores publicaron en 1975 un volumen compuesto de dos discos prensados en Sonolux, con los ganadores del concurso.

También es de destacar el programa Panorama Folklórico de Colombia, organizado por el Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, con la dirección general de Agustín Jaramillo Londoño y la dirección musical de Luis Uribe Bueno, y con el patrocinio de Medellín Cultural.[18] Se realizó en el Teatro Pablo Tobón Uribe el 8 de septiembre 1977.

---

[15] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.
[16] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.
[17] "Se crearán escuelas de folclor. Luis Felipe Echavarría instaló reunión de coordinadores". *El Colombiano.* Medellín, sábado 8 de abril de 1972, p. 2.
[18] El Comité Antioqueño de Promoción Folklórica fue una entidad privada sin ánimo de lucro fundada en 1976, cuyo objeto social era "promover, coordinar y auspiciar la investigación, estudio, conservación, divulgación y proyección artística de los valores folklóricos de Colombia, y especialmente de Antioquia, como parte fundamental del patrimonio cultural del país". Su presidente era Helena Baraya de Ospina y su director de proyección folklórica era Agustín Jaramillo Londoño. Luis Uribe Bueno estaba asociado como Director de Extensión Cultural del Departamento de Antioquia. Medellín Cultural fue una asociación privada sin ánimo de lucro fundada el 5 de agosto de 1975 con el objetivo de "fomentar, estimular, orientar y coordinar la actividad cultural de Medellín"; su presidente era César Palacio Londoño. Véase Comité Antioqueño de Promoción Folklórica. "Panorama folklórico de Colombia", Medellín, 8 de septiembre de 1977, 30 p. [Folleto].

Este evento se efectuó en un momento de la historia del país en el que primaba un ambiente de pluralidad cultural, gracias al cual las expresiones musicales y dancísticas habían pasado a ser nacionales, carácter del que hasta ese momento solo disfrutaban las expresiones de la zona Andina:

> [...] de repente nos dimos cuenta de que ya teníamos un pueblo que era simultáneamente blanco, indio y negro, mulato, mestizo y 'champurriao' de todos ellos un poco [...]. Fueron surgiendo un montón de pueblos diferentes que luego casi con asombro se decían: ¿es que tú eres colombiano? Porque un antioqueño se sentía muchísimo más vecino (prójimo) de un londinense que de un chocoano; y el habitante de Buenaventura se sentía más vinculado con los negros de Cuba que con los que vivían a pocos kilómetros de su casa [...]. En Colombia, por eso, se discute con frecuencia si hay [...] un aire nacional, y es que los hay por centenares.[19]

El programa contó con la presentación de las siguientes agrupaciones: la Orquesta Filarmónica Panorama, bajo la dirección de Luis Uribe Bueno, integrada por músicos de la Orquesta Sinfónica de Antioquia;[20] la Estudiantina Antioquia, dirigida por Jesús Zapata Builes; el Club de Estudiantes Cantores de la Universidad de Medellín, bajo la dirección de Fabio Hernández Cardona; el grupo Damasia Castillo y los Gaiteros de San Jacinto; la Chirimía de Girardota; el Conjunto Folklórico de Cervecería Unión, bajo la dirección de Jairo Sánchez Pasos; el Conjunto Folklórico de la Corporación Fabricato para el Desarrollo Social, bajo coordinación general de Martha Luz Gutiérrez y dirección musical de Jesús Zapata Builes; el Conjunto Folklórico del Departamento de Antioquia (integrado por maestros de la Gobernación de Antioquia), bajo la coordinación de Luis Uribe Bueno; el Conjunto Folklórico de la Escuela Popular de Arte "Sofía Ospina de Navarro", bajo la coordinación musical de Gustavo López Gil; el Conjunto Folklórico de Everfit, coordinado por Ramiro Vanegas; el Conjunto Folklórico de Tejicóndor, coordinado por Blanca Luz Echavarría; y la Banda Paniagua.

---

[19] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., pp. 4 y 6.

[20] Se presentaron en el evento músicos como Margoth Levy, Joseph Pithart, Pedro Nel Arango, Luis Gaviria, y Alcides Lerzundi quienes tuvieron participación en estudiantinas años atrás. Según el programa de mano, ese día Luis Uribe Bueno estrenó su Suite Sinfónica Tierra Antioqueña con la Orquesta Filarmónica Panorama que él mismo dirigió.

Es importante destacar que en el evento "los diferentes grupos folklóricos que actúan [...] no son artistas profesionales, sino obreros y estudiantes vinculados a conjuntos institucionales de organismos gubernamentales y empresas industriales".[21]

En la época se crearon otros mecanismos de difusión, que trataron de menguar el impacto negativo y de desaceleración que sufrieron las músicas nacionales. Uno de estos mecanismos fue la recuperación de espacios radiales, como el programa Noches de Estudiantina. Este programa fue creado por Dagoberto Giraldo, director de la Estudiantina de la Universidad de Antioquia, y comenzó a emitirse en julio de 1966, en la Emisora Cultural de dicha Universidad, todos los viernes a las 9 de la noche. Posteriormente, el 28 de junio de 1980, Giraldo fundó el programa institucional Noches de Estudiantina,[22] una serie de conciertos que se realizaban en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, los últimos jueves de cada mes, con "lleno completo siempre",[23] y que se transmitía en directo por la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia. Según Hernán Restrepo Duque, este espacio fue uno de los pocos que realizaron una labor de difusión significativa de estas agrupaciones en la ciudad y en el departamento. En él "se reviven los más grandes éxitos de las estudiantinas de todos los tiempos y se invita a cantantes [y] a vocalistas a que alternen con las estudiantinas".[24] Los objetivos del programa eran "fomentar, cultivar y hacer conocer los valores musicales de Colombia".[25]

Simultáneamente, se estaba gestando el Festival de Hatoviejo Cotrafa, en el municipio de Bello, Antioquia, mediante la realización de una serie de eliminatorias que convocó duetos, solistas e instrumentistas empleados de Fabricato y habitantes de esa

---

[21] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., p. 22.

[22] Se da esta fecha de creación porque, según nota del 28 de junio de 1984 publicada en el periódico *El Colombiano,* en ese día el programa cumplía cuatro años. Véase Villa, Ofelia de y Sonia Gómez. "Noches de estudiantina", *El Colombiano,* jueves 28 de junio de 1984, p. 3C.

[23] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.

[24] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia "Las estudiantinas". Programa "La música en Antioquia". Medellín, Biblioteca Pública Piloto – Cámara de Comercio – Secretaría de Educación – Universidad Nacional, 15 de septiembre de 1988.

[25] Universidad de Antioquia. "Lanzamiento del Diccionario folklórico antioqueño", Medellín, *ca.* 1983. [Grabación sonora]. A pesar de que "muchos de [estos] programas [donde] se presentaba frecuentemente la Estudiantina Universidad de Antioquia, fueron grabados en vivo, en cintas de riel abierto", el archivo de la emisora apenas tiene algunas grabaciones donde participó aquélla, como el acto de lanzamiento del *Diccionario folklórico antioqueño* en 1983; pero no cuenta con una grabación del programa como tal. José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.

municipalidad.[26] Siete años después, este festival se institucionalizó como evento de carácter regional y nacional.

Con motivo de la celebración del duodécimo aniversario de fundación de la Escuela Popular de Arte, EPA, en 1980, la institución programó un festejo denominado Día de la Música, consistente en una conferencia del maestro Luis Uribe Bueno sobre "La estudiantina colombiana", y la realización del Primer Encuentro de Estudiantinas del Valle de Aburrá, en el que participaron la Estudiantina Tardes de Colombia, la Estudiantina Los Arrieros, la Estudiantina del Politécnico y la Estudiantina de las Empresas Públicas de Medellín.[27]

Hacia finales de los setenta, diversos personajes que fueron fundamentales para el desarrollo de la música en el país también se perfilaron como personas que gracias a su trabajo y al reconocimiento público que tenían lograron institucionalizar y proponer a los entes privados y públicos la organización, gestión y ejecución de programas musicales, como el Plan Departamental de Bandas, que se oficializó mediante la Ordenanza 26 del 21 de noviembre de 1978, y que tiene vigencia hasta hoy, y el Encuentro de Estudiantinas, realizado a mediados de los ochenta, con sede en Medellín pero con convocatoria en el ámbito nacional. La justificación de este programa, según escrito de su promotor, el maestro Uribe Bueno, fue la siguiente:

> En estos momentos las Estudiantinas sufren un proceso de extinción alarmante por falta de estímulos adecuados y medidas atinadas que les permitan un seguro y normal desarrollo. Las pocas que existen merecen admiración, pues se mueven solamente por el amor y coraje de sus componentes, ya que su misión de exaltar nuestro Folklore se ve interrumpida dentro de un ambiente hostil y adverso, incomprensivo y apático que las inhibe para actuar con el éxito deseado. La falta de una mayor acción y contactos de los grupos de Estudiantinas con el público por medio de continuas

[26] Cotrafa. "XIV Festival de Hatoviejo-Cotrafa. Música Andina Colombiana". Bello, 13 a 15 de julio de 2000. [Folleto de mano].

[27] "Día de la Música en la EPA". Artículo de prensa, *ca.* 1980. Quince años después, de nuevo en la EPA, surgió el Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas. El evento pasó posteriormente, en el 2003, cuando la EPA fue desarticulada, a la Universidad de Antioquia, bajo la coordinación del grupo Valores Musicales Regionales. El Encuentro de Cuerdas es un certamen de cobertura departamental que genera nuevos espacios de difusión para las agrupaciones existentes y motiva a compartir obras, estilos y escenarios, componentes claves para el relevo generacional y la formación de públicos; en este momento constituye la realidad más tangible e inmediata de las estudiantinas en el ámbito regional.

presentaciones artísticas ha ocasionado la indiferencia y falta de aprecio y cariño de las gentes con estos grupos de esencia Folklórica tan importante. No han existido programas ni políticas que procuren la salvación de las Estudiantinas".[28]

Adicionalmente plantea las siguientes sugerencias:

SUGERENCIAS PARA BUSCAR EL RESCATE DE NUESTRAS "ESTUDIANTINAS" CONSIDERADAS COMO GRUPOS FOLKLÓRICOS IMPORTANTES, APROPIADOS PARA LA INTERPRETACIÓN Y DIVULGACIÓN DE LOS RITMOS NACIONALES DE LA ZONA ANDINA, COMO EL BAMBUCO, PASILLO, TORBELLINO, GUABINA, SANJUANERO, BUNDE, RAJALEÑA.[29]

Procurar la formación de Estudiantinas en los Planteles Educativos de primaria y secundaria.

Evitar la proliferación incontrolada de los grupos musicales llamados TUNAS, para dar mayor atención y prelación a la formación de Estudiantinas. Debemos reconocer que las Tunas, por su conformación musical tan precaria y elemental no son un ejemplo ni enseñanza confortante en nuestro medio. Desde luego son un sano entretenimiento, pero nada más.

Crear la ESTUDIANTINA DEPARTAMENTAL. La Estudiantina Departamental sería el centro de aprendizaje para la formación de semilleros musicales para surtir con ejecutantes no solo a la misma Estudiantina, sino a otras que quieran formarse".[30]

A este evento[31] asistieron los siguientes grupos, diez locales y dos de Bogotá:

| *Nombre estudiantina* | *Director* |
|---|---|
| Estudiantina Universidad Nacional | Alonso Rivera Mejía |
| Estudiantina Universidad de Antioquia | Alonso Rivera Mejía |
| Estudiantina Universidad Autónoma Latinoamericana | John Jaime Villegas Londoño |

[28] Uribe Bueno, Luis. "Encuentro de Estudiantinas a nivel nacional". Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, *ca* 1985, 2 p. [Mecanoescrito].
[29] Se transcriben las mayúsculas sostenidas que fueron usadas en el documento original.
[30] Uribe Bueno, Luis. "Encuentro de Estudiantinas a nivel nacional", op. cit.
[31] Realizado en el Teatro Porfirio Barba Jacob de la ciudad de Medellín entre el 25 y 27 de noviembre de 1985 y organizado por la Dirección de Extensión Cultural de la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, dependencia dirigida por Luis Uribe Bueno.

| | |
|---|---|
| | William Atehortúa Almanya |
| Estudiantina Universidad San Buenaventura | Juan Carlos Lezcano |
| Estudiantina Banco Industrial Colombiano | Miguel Cuenca Quintero |
| Estudiantina Banco de Caldas | Orlando Duque |
| Estudiantina Puerta Cadavid | Ricardo Puerta (padre) |
| Estudiantina Carlos Vieco | Martha Rivera de García |
| Estudiantina Tardes de Colombia | Argemiro García Meneses |
| Estudiantina Fantasías del norte (Municipio de Don Matías, Antioquia) | Benhur Gallego |
| Estudiantina Telecom (Bogotá) | Jaime Amado |
| Estudiantina Colombia (Bogotá) | Jaime Amado |

**Empresa y folclor, una masa**

En la década del treinta, en la cual el control de la "cuestión social" fue tema de crucial importancia para las nacientes industrias antioqueñas,[32] el control de los trabajadores, realizado mediante diversos mecanismos, como el que implementó la Acción Católica,[33] surgió como reacción a la "influencia que las ideas socialistas y comunistas empezaban a tener en los medios intelectuales y obreros de la nación"[34] y con el fin de preservar los objetivos de producción de las empresas. Con dicho control,

> mediante el ejemplo de la caridad, la dirigencia local y regional […] predicaba la importancia de cultivar valores como la humildad, identificada con la constancia en el trabajo, e incentivaba el rendimiento laboral mientras neutralizaba, de paso, cualquier iniciativa que pretendiera subvertir el orden social establecido".[35]

---

[32] Que empleaban huestes de obreros provenientes de las más disímiles condiciones socioeconómicas, que generalmente eran identificadas con el desorden y la embriaguez.
[33] Mayor, Alberto. "El control del tiempo libre en la clase obrera de Antioquia durante la década de 1930". *Revista Colombiana de Sociología*, N.º 1, Bogotá, 1979, pp. 35-36.
[34] Ibíd., p. 35.
[35] López Bermúdez, Andrés. "Un concejo gerencial para consolidar un proyecto industrializador, 1920-1947". En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada, ed. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000, p. 112.

Este ordenamiento, que intentó darle unidad y dirección a la diversidad de grupos humanos que se establecieron masivamente en la ciudad, buscó en última instancia, mediante el control de la conducta de los trabajadores, salvaguardar las economías de las empresas. Los medios de comunicación fueron fundamentales para la recreación de este sistema, en cuya ejecución se utilizaron diversos programas radiales que, entre la transmisión de pautas publicitarias, radio novelas y especiales de música, tendieron a "ocupar una fracción cada vez más importante de los ocios" de los trabajadores.[36]

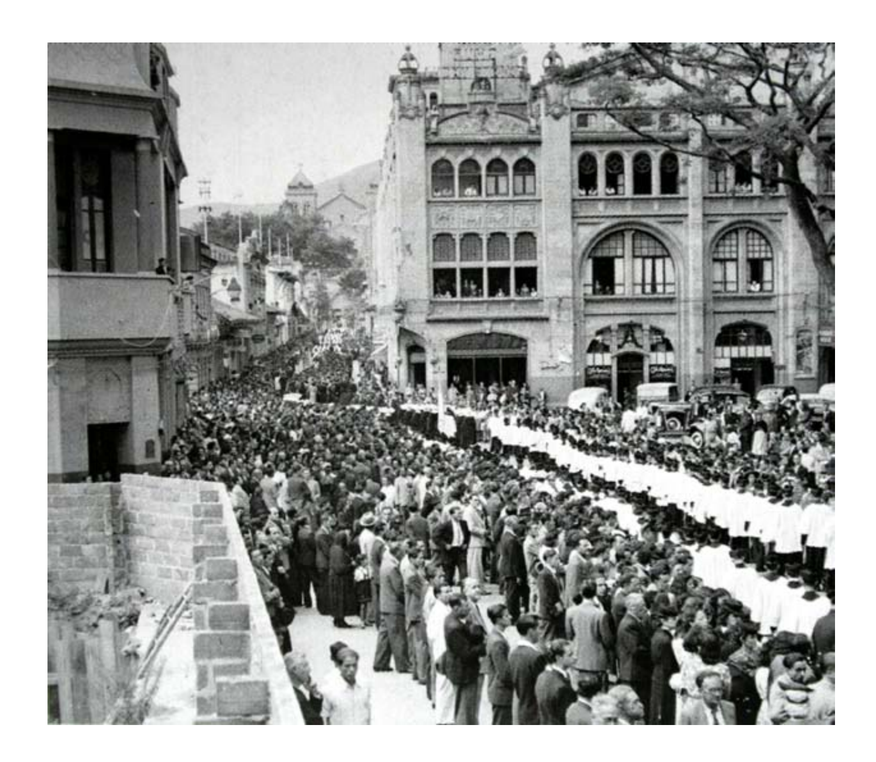


Foto 28. Llegada a Medellín del nuncio Guiseppe Beltrán, junio de 1946. Carlos Rodríguez, 1946. 8.1 x 9.4 cm. Fuente: Aricapa Ardila, Ricardo. *Foto Reporter, Carlos Rodríguez.* Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Universidad de Antioquia, 1999, p. 126.

[36] Al respecto, fue muy famosa la Hora Católica, espacio que transmitió la Emisora Philco a partir de 1935. De igual modo se destacó el *Obrero Católico,* periódico que hacia 1943 circulaba con un número de 18.000 ejemplares semanales. La censura al cine, cuyos efectos de consumo masivo comenzaron a ser percibidos desde el principio, fue otra estrategia importante de control. Mayor, op. cit., pp. 51-52.

Nutrido desfile que se desplaza por un costado del desaparecido Teatro Junín. La participación en eventos y ceremonias religiosas era masiva y fervorosa.

El periodo de más alta tasa de desarrollo para la industria del país, dado entre 1945 y 1950 como resultado de las restricciones en el flujo del comercio exterior y del represamiento de divisas por parte de los empresarios nacionales, motivó la reposición de los equipos tecnológicos que hasta ese momento habían tenido una intensa utilización[37] y creó la necesidad de ajustarse a las elevadas demandas de modernización, en la que corrientes de moda como el taylorismo impusieron a las empresas unos sistemas de producción que dependieron en gran medida de la ética de los trabajadores.[38] Por ello, el asunto del control social no dejó de preocupar a patrones y administradores.

Con posterioridad al auge de la radio y la industria discográfica de los años cincuenta y sesenta, el papel de la industria textil y de otras productoras de bienes intermedios en la ciudad fue relevante para el desarrollo de un significativo número de estudiantinas cuyo centro fue la formación de semilleros de cuerdas, la creación de grupos folclóricos y la organización de múltiples festivales y encuentros empresariales e institucionales a lo largo de más de veinte años. Este movimiento no solo permitió que proliferaran numerosas actividades artísticas, sino que además se convirtió en el mejor recurso publicitario para las empresas en las tareas de promoción local, nacional e internacional de sus productos.

Con la extensión de la música de cuerdas y la visibilización de decenas de grupos de teatro y de danzas en las empresas, el espíritu nacionalista de la radio y la empresa discográfica se trasladó a los telares y a los talleres fabriles, los cuales abrieron numerosos y pródigos espacios de ensayo y solaz para empresarios, administradores y obreros, quienes en grupo pusieron a sonar las músicas nacionales. En este escenario estaban incluidos,

---

[37] Tirado Mejía, Álvaro. *Introducción a la historia económica de Colombia*. 22.ª ed. Bogotá, El Áncora, 2001, p. 253.

[38] El taylorismo fue un método de organización empresarial estadounidense desarrollado durante las tres décadas posteriores a 1940, que buscaba aumentar la producción mediante una precisa división de las funciones de los trabajadores y la máxima utilización del tiempo que cada uno invertía en realizarlas.

ahora con cierta autonomía, a través de numerosos grupos de proyección folclórica, géneros como la cumbia, el currulao y el galerón, que conquistaron así un nuevo espacio en el panorama de las músicas andinas, tradicionalmente etiquetadas como la única música de Colombia.

Si "el comportamiento económico constituye uno de los dos anillos de la cadena infinita de las dependencias recíprocas: el sistema condiciona el comportamiento, el comportamiento origina transformaciones en el sistema, el sistema transformado condiciona los cambios del comportamiento", según Witold Kula,[39] entonces resulta difícil concebir procesos sociales completamente aislados de fenómenos económicos. En la búsqueda de mejores espacios laborales, el esquema de trabajo de las empresas posibilitó una serie de permisos especiales y concesiones a sus trabajadores para que mediante la organización de horarios especiales y la contratación de los mejores músicos de la ciudad, constituyeran estudiantinas y grupos de proyección con el fin de convertirlos en la imagen publicitaria de sus empresas, cuyo centro de interés fueron las expresiones tradicionales del país.[40] Gracias a estas disposiciones se crearon numerosas agrupaciones y se propició incluso la formación de semilleros con los familiares de los obreros, lo cual generó nuevos ambientes de trabajo que encontraron en la música de cuerdas y en la interpretación de bandolas, tiples y guitarras un medio para expresar las fuertes corrientes nacionalistas que había sembrado el mercado de las estudiantinas a través de las empresas discográficas y para desacelerar las fuertes tendencias revolucionarias que exaltaron el espíritu de algunos países de América Latina y el Caribe.[41]

Empresas como Fabricato, Tejicóndor, Erecos, Empresa Colombiana de Refractarios S.S., Locería Colombiana, Sintéticos, Compañía de Empaques, Sedeco, Imusa, Enka, Fábrica de Licores, Empresas Públicas de Medellín, Bancoquia, Banco Cafetero,

---

[39] Kula, Witold. "Algunos aspectos de la colaboración entre historiadores y economistas". En: Cafagna et al. *Industrialización y desarrollo*. Madrid, Alberto Corazón, 1974, p. 22.

[40] Muchas agrupaciones de cuerda surgieron como apoyo musical para los grupos de danzas folclóricas.

[41] Estas tendencias se presentaron como efecto de la revolución cubana, la guerra de Vietnam, el levantamiento negro en Estados Unidos y los conflictos interinos de países como México, Argentina y Chile, que idealizaron un país redimido por el accionar de las guerrillas recién organizadas. El surgimiento de los partidos contestatarios en Colombia y el fortalecimiento de la protesta social fueron también tema de la cancionística de la época, que con claro sentido nacionalista acompañó otro importante ciclo de las estudiantinas en el país a lo largo del siglo XX.

entre otras, desarrollaron una extensa y sonada labor alrededor de estudiantinas, grupos de proyección folclórica y grupos de danza, con los cuales realizaron numerosas estrategias de propaganda y difusión de su imagen y sus productos, y cuyo desempeño sirvió no solamente para la promoción de diferentes actividades culturales en las fábricas, sino también para amenizar festivales y encuentros empresariales.[42] Este movimiento también se vio nutrido por otro componente muy representativo, que consistió en la implementación de cursos de capacitación que se ofrecieron por más de dos décadas a los hijos y esposas de los trabajadores y que diseminaron en la familia antioqueña el gusto de la música de cuerdas en niños y jóvenes, además de que formaron la nueva generación de públicos e intérpretes que a finales de los años ochenta y noventa iban a revitalizar las estudiantinas en la ciudad. Algunos conjuntos de proyección folclórica, como los de Tejicóndor, Fabricato, Sintéticos y la Compañía de Empaques, ejemplifican este contexto.

El Conjunto Típico Tejicóndor era “una masa coral de trabajadores, […] empleados o de familias de empleados con un Conjunto de respaldo”, según afirmación de Juan Fernando Molina,[43] cuya estudiantina fue fundada por Carlos Vieco Ortiz y dirigida por él mismo durante veintiocho años.[44] De acuerdo con Agustín Jaramillo Londoño —quien sostiene ser fundador del grupo junto con varios trabajadores de la empresa, a los cuales tenía como alumnos—, los montajes se realizaron con expresiones musicales y danzarias de diversas regiones del país.[45] Esta agrupación realizó por lo menos treinta conciertos en diferentes escenarios de Nueva York y Washington, dentro de la Semana Panamericana organizada por la Organización de Estados Americanos, OEA, en 1958.[46]

Por su parte, el despliegue cultural de Fabricato fue enorme. En esta área trabajaban Toñita Mejía, Jesús Zapata, Elkin Pérez y Ricardo Puerta; el grupo de danzas lo dirigió Jairo Herrón. La Corporación Fabricato para el Desarrollo Social, encargada de esta agrupación, tenía como objetivos, en el área cultural, “desarrollar aptitudes artísticas y

[42] El deporte, por su parte, también fue ampliamente impulsado. El fútbol, el béisbol y el baloncesto, por ejemplo, tuvieron gran impacto y apoyo.
[43] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[44] Marín Vieco, ed. *Pasillos fiesteros. Carlos Vieco Ortiz. Vol. 1.* Medellín, Marín Vieco, 1992.
[45] Jaramillo Londoño, Agustín. *Testamento del paisa.* 14.ª ed., Medellín, Lealón, 2007.
[46] En el momento en que se realizó la firma de la Alianza para el Progreso, con el fin de desacreditar la revolución cubana.

promocionar los valores culturales, mediante el despliegue de actividades que permitan la expresión tanto individual como colectiva y estimular e impulsar el perfeccionamiento de las diversas agrupaciones artísticas y educar para una mejor comprensión y divulgación del arte y sus manifestaciones".[47] Para desarrollar este cometido constituyó el conjunto de Proyección Folclórica y el coro Masa Coral, y programó conciertos didácticos y diversos cursos de capacitación en música de cuerdas, ejecución de instrumentos y apreciación musical, entre otras actividades.

A su vez, en la Estudiantina de Sintéticos, primera agrupación que dirigió Dolly Toro,[48] además de contar para los ensayos con tiempo laboral, la empresa dispuso un salón para las clases de los semilleros, consistentes en tres niveles, cuyo horario principal era los sábados. La estudiantina contaba con grupos de niños y de adultos, en los cuales "entraban no solamente obreros sino empleados altos y profesionales […]. Al fin de año la Estudiantina Sintéticos era la que hacía la fiesta porque teníamos grupos instrumentales, dueto mixto, dueto masculino, tríos y un coro maravilloso", dice Dolly Toro.[49]

Un proceso similar, también liderado por Toro, se llevó a cabo en la Compañía de Empaques. Fue iniciado por Jesús Zapata Builes, y en él, paralelo a la constitución de ensambles de cuerdas, grupos mixtos y semilleros, se creó el conjunto de proyección, que logró mucho reconocimiento.

No obstante este panorama tan favorable para el desarrollo de espacios de formación y recreación en las empresas, la situación de las estudiantinas terminó por agravarse no solo a causa de las faltas de conducta de algunos trabajadores, hecho que naturalmente aprovecharon los patrones para justificar la reducción en los tiempos de ensayo, sino también por el recorte de presupuesto para la dotación, promoción y difusión de las agrupaciones. Algunos testimonios reflejan lo ocurrido:

La Estudiantina Locería Colombiana, según Jesús Zapata Builes, fue constituida para enseñarles a los trabajadores y a sus familias a tocar instrumentos. Sin embargo, el

---

[47] Corporación Fabricato para el Desarrollo Social. *Corporación Fabricato para el Desarrollo Social*. Medellín, Sonolux, 1973. [Grabación sonora].
[48] Su primer director fue Eladio Espinosa, quien estuvo al frente de ella cuatro años; su trabajo se facilitó gracias a que algunos integrantes tenían cierta experiencia musical, pues daban serenatas y hacían presentaciones en su tiempo libre.
[49] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

manejo del grupo era muy complejo, y aunque “siempre sacaban el tiempo alguna vez para asistir a los ensayos, siempre con el compromiso, con la fábrica tan grande, [se necesitaba] más tiempo para dedicarse a la música, para poder tener más éxito, o sea que no se tenía mucho éxito por […] la falta de tiempo [y] de permisos más largos”, afirma Zapata, quien dirigió esta agrupación durante varios años.[50]

Dolly Toro también se refiere a una situación bastante desafortunada, pues algunos trabajadores de Erecos no solo faltaban constantemente a los ensayos haciendo creer que estaban allí, sino que además algunos de los que asistían lo hacían con el fin único de esquivar su trabajo.

Argemiro García, quien insiste en la importancia de la disciplina en el estudio y en la puntualidad, tanto para los ensayos como para las presentaciones, se refiere a las repetidas situaciones de incumplimiento que tuvo con algunos trabajadores de las empresas donde creó grupos: “Yo para eso sí he sido muy malo; si yo tengo un grupo con el que estoy trabajando, y éste no me ayuda a hacer el trabajo, no me sirve”. Sus grupos en Sedeco e Imusa se fueron desintegrando porque a los empleados ya no les daban el tiempo suficiente para los ensayos; era el año de 1974.[51]

Otra estudiantina que dirigió John Castaño fue el grupo de Enka, constituida por alrededor de diez músicos, también entre obreros y dirigentes. La empresa les proporcionaba cuatro horas semanales de su trabajo para asistir a los dos ensayos que tenían; además les facilitaba el transporte para desplazarse desde la “factoría”, como le decían los trabajadores, al lugar de ensayo. “Esa para mí fue una muestra del interés que había porque el grupo se consolidara”. Aún así algunos utilizaron ese tiempo para hacer otras cosas, y perdieron el apoyo. “No aparecían sino que se quedaban por allá en alguna otra cosa”. [52] Según Castaño, a ella pertenecieron unos empleados de apellido Cadavid, que eran primos de los Puerta Cadavid, todos muy musicales y comprometidos.

Paralela a la extendida conformación de grupos musicales en las empresas, una estrategia económica que éstas venían calando desde tiempo atrás, fue particularmente significativa para el quehacer de las estudiantinas y su futuro mediato. En 1954 las

[50] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.
[51] Argemiro García Meneses. Entrevista personal. Copacabana, 30 de octubre de 2004.
[52] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

empresas industriales afiliadas a la Asociación Nacional de Industriales, ANDI, fundaron la primera caja de compensación familiar, que se llamó Comfama. En un artículo de Mario Ortiz de la Roche, publicado el 16 de mayo de 1954 en el periódico *El Colombiano*, dos días después de que la XI Asamblea de la ANDI creara el subsidio familiar, se habla acerca de

> [...] la honda crisis económica que atraviesa el pueblo colombiano, enfrentado a una situación desesperante de hambre y desnudez, [que] hacen surgir con mayor fuerza, y como imperativos de justicia distributiva, los fundamentos del salario familiar, como una solución para el momento que se vive [...]. ¿Qué beneficios prestan al trabajador y a su familia, las alzas de salario que cada día se reclaman? Ninguna. A más dinero, más licor, más desmoralización, más hambre y desolación. Entonces, ¿cuál sería la solución para este problema? Nosotros nos atreveríamos a sugerir el salario en especie, esto es, que el trabajador recibiera en pago, parte en dinero y parte en víveres, vestido, objetos de comodidad, educación y alojamiento.[53]

Tres años después, la medida tomada por la Junta Militar de Gobierno, después de la renuncia de Rojas Pinilla, de ampliar el subsidio familiar a nivel nacional mediante la ley 118 del 21 de junio de 1957, obligó a las empresas a destinar parte del salario de los obreros a pagar en especie los servicios básicos de salud, educación y recreación.[54]

Las organizaciones sindicales tuvieron algún choque con esta medida, pues si bien, por un lado, ellas trataban de equilibrar al interior de las empresas las oportunidades y las estrategias de bienestar, bastante desiguales y desatendidas, por el otro perdieron autonomía para orientar y dirigir por sí mismos esos campos.

Así pues, las cajas fueron las encargadas de operar los diferentes servicios que antes ofrecían directamente los empleadores a sus trabajadores, como salud, recreación y deportes, por ejemplo. Las clases de música y de guitarra, la creación de grupos, y otras actividades como encuentros y festivales, pasaron paulatinamente a sus instalaciones. La centralización y reorientación de las actividades artísticas y musicales en las cajas de compensación, distanció al obrero y a sus familias del entorno laboral, lo cual en última

[53] Ortiz de la Roche, Mario. "El salario familiar". *El Colombiano*, Medellín, 16 de mayo de 1954, p. 3
[54] Este decreto también creó el Servicio Nacional de Aprendizaje, Sena. Dos meses después surgió la Caja de Compensación Familiar Comfenalco.

instancia aumentó los niveles de vigilancia y control hacia los trabajadores, y limitó las actividades fabriles a lo estrictamente productivo, con lo que se acabaron los permisos y los horarios especiales para el desarrollo de las labores de extensión y recreación que se daban en el interior de la empresa.

Este antecedente explica que las cajas de compensación, además de la Escuela Popular de Arte, EPA, que venía funcionando desde finales de los sesenta, se convirtieran en las primeras escuelas de músicas populares de la ciudad, pues prácticamente no existían otras instituciones dedicadas a la formación de músicos e instrumentistas de cuerdas tradicionales, tarea que cumplieron paralelamente a la que desarrollaban los directores de las estudiantinas y grupos folclóricos que ya se han señalado.

Si se consideran las dos o tres instituciones de educación musical que existían hacia los años sesenta,[55] apenas se tenía cubierto un sector de la ciudad, esencialmente de clase media o alta, que poco o nada se había interesado por estudiar o capacitarse en música popular. Por su parte, la labor de las cajas de compensación fue uno de los intentos más claros de formación de públicos más amplios y heterogéneos hacia los años setenta, durante los cuales los encuentros empresariales tuvieron la más importante tarea de difusión e impacto que hayan tenido las actividades culturales en la ciudad. En esos espacios "nos encontrábamos todos: tríos, duetos, grupos musicales, estudiantinas, en fin todos los grupos que había dentro de la industria antioqueña", afirma Álvaro Muñoz, director de la Estudiantina Bancoquia.[56]

Entre los setenta y los ochenta la reducción del crecimiento industrial y el aumento de la expansión económica y tecnológica también aceleraron la sustitución de mano de obra no cualificada. Con la eliminación de las protecciones arancelarias se incrementaron las exportaciones, y los productos nacionales se tuvieron que volver más competitivos. Como consecuencia, el control de los recursos, el capital, las tecnologías y los ingresos, regido por multinacionales, impuso numerosas condiciones a las empresas nacionales, que debieron adaptarse a los cambios tecnológicos y a las estrategias internacionales del mercado.[57]

---

[55] Las más importantes fueron el Instituto de Bellas Artes y la Casa de la Cultura de Medellín.
[56] Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal. Medellín, 9 de marzo de 2007.
[57] Pineda, Orlando. "El Concejo en tiempos de globalización: democracia local, participación ciudadana y reestructuración institucional 1986-1999". En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista*

También el Estado comenzó a desprenderse de sus responsabilidades sociales, tareas que nuevos entes privados entraron a administrar. El desempleo, cada vez más creciente, fue enfrentado mediante la construcción de obras públicas, como escuelas y centros de salud en las zonas de escasos recursos, la urbanización masiva (mediante el sistema Upac) y el turismo, a través del impulso a bares, estaderos, restaurantes y hoteles.[58] Sin embargo, hubo un enorme crecimiento de la economía informal, donde un nuevo rostro de la violencia se dibujó a través del narcotráfico. La guerra de guerrillas se trasladó del campo a las cabeceras municipales y a las grandes ciudades. La “aparición” de la Virgen —María Auxiliadora— en el templo de Sabaneta en 1968, y el fenómeno del rock, cuyo impacto con el Festival de Ancón en 1970 desbordó todas las normas y costumbres conservadoras de la ciudad, eran sinónimo de los profundos cambios sociales, políticos, económicos y culturales que se venían desarrollando en el país (véase foto 29).

*del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada, ed. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000, p. 250.

[58] Muchas agrupaciones de cuerdas hicieron parte de los elencos de dichos establecimientos, lo cual fue otro tipo de contacto con el público. Entre esas agrupaciones está la Estudiantina Los Arrieros, que era el grupo de planta del restaurante La Aguacatala.


Segunda Sección

EL CORREO

• DEPORTES • SOCIALES • ARRENDAMIENTOS • CLASIFICADOS • ESPECTACULOS

Éxito Sin Precedentes el Desfile de Pascua Organizado Por La Alcaldía de Medellín

Foto 29. [Grupo de modelos y Conjunto Folklórico del Instituto Popular de Cultura]. Fotógrafo: Molano, 1969. 14.4 x 12.7 cm. / 15.2 x 22.7 cm. Fuente: *El Correo*. “Éxito sin precedentes el desfile de Pascua organizado por la Alcaldía de Medellín”. Medellín, lunes 7 de abril de 1969. 2ª Sección, p. 1

Después de Semana Santa la ciudad celebraba la Fiesta de Pascua. En 1969 Medellín se vio envuelto en una programación de música y danza populares, como la insinuante coreografía del Conjunto Folklórico del Instituto Popular de Cultura en el atrio de la Catedral Basílica Metropolitana. El programa alternó con diversos desfiles de moda organizados por Fabricato, llevados a cabo por un “grupo de lindas modelos”. *El Correo*. “Éxito sin precedentes el desfile de Pascua organizado por la Alcaldía de Medellín”. Medellín, lunes 7 de abril de 1969. 2ª Sección, p. 1

Estos años representaron para el mundo una crisis debido al aumento de los precios del petróleo, la carrera armamentista de las potencias y la imposibilidad de los países del tercer mundo de pagar la deuda externa; crisis fundamentada en la llamada guerra fría que llevó a muchos países a invertir en la guerra, y en el consiguiente encarecimiento del dólar por la cantidad de moneda circulante. Este nuevo reacomodo de la economía mundial se sustentó en la denominada "revolución tecnológica informática", lo cual internacionalizó la economía capitalista y la consecuente división del trabajo.[59]

En este momento en el que las empresas comenzaron a descargar paulatinamente su responsabilidad social en terceros, y a pesar de que recibían ganancias tributarias por el desarrollo de sus actividades culturales, los espacios de sensibilización y formación artística comenzaron a desaparecer de forma dramática. Dos casos representativos fueron la Estudiantina de las Empresas Públicas, dirigida por el maestro John Castaño, y la Estudiantina del Banco Industrial Colombiano, de Miguel Cuenca.

Por un periodo de más de veinte años, la sección de Trabajo Social de las Empresas Públicas mantuvo, entre 1960 y 1985, según Castaño, una labor cuidadosa e intensa alrededor del tema de los grupos culturales, entre ellos la estudiantina.[60] Dicha dependencia estuvo bajo la orientación de Ninfa Pérez y Consuelo Acosta. "Ninfa Pérez fue una impulsora enorme de la Estudiantina y de todos estos grupos culturales. Era la persona que si tenía que pagar de su propio bolsillo un montón de cosas, lo hacía. Y la gente la quería mucho, o la queríamos bastante".[61] El grupo llegó a tener dieciséis integrantes entre jubilados y trabajadores, y, en su última época, incluyó a hijos y familiares de los trabajadores Logró tener cinco bandolas, cuatro guitarras y hasta dos tiples, "que eran los más escasos". Además tenía una gran fortaleza: la formación y preparación de músicos mediante semilleros, los cuales, con la ayuda de algunos integrantes, como Martiniano

---

[59] Pineda, op. cit., pp. 249-250. Según Ana María Ochoa, una de las consecuencias del desarrollo de la tecnología digital fue la transformación de las formas de circulación de lo sonoro, que alteró profundamente la relación entre lugar, música y memoria. Ochoa Gautier, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003, p. 123.
[60] La Coral de las Empresas Públicas de Medellín, por ejemplo, tuvo como directores a los maestros Mario Gómez Vignes, Gustavo Yepes y José Arcila.
[61] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

Granada y Tobías Ossa, aseguraban el relevo de los intérpretes y un ingreso más cualificado de los mismos a la agrupación.

> Eso mantenía surtida la Estudiantina. Tuvimos pues una época de oro. [Sin embargo, añade John Castaño][…] no se me olvida el día en que llegó un funcionario de esos sabios que aparecen por ahí de vez en cuando, y dijo: "¡Qué cuento de semilleros! Eso es una alcahuetería. El que quiera aprender a tocar que se vaya para Comfama!", que ya tenía sus programas. Yo le dije a ese señor: "En dos años se acaba la Estudiantina". Y me equivoqué: se terminó en dos años y un mes. Hasta ahí llegó. ¿Por qué? Porque eran personas de edad, […] que se jubilaban y se retiraban del todo y los jubilados eran unas personas que [...] tenían otros intereses ya o que estaban cansados o que consideraban que ya no debían tocar más; entonces se retiraban.[62]

La Estudiantina del Banco Industrial Colombiano, dirigida durante muchos años por Miguel Cuenca, tuvo amplísima participación en la vida social de la entidad, hasta cuando un funcionario nuevo les pidió amenizar uno de los partidos de fútbol que jugaría la selección. Cuenca, aun después de explicarle a su nuevo jefe que el grupo no era el apropiado para ello, fue despedido. "Sin embargo, cada vez que había Asamblea de socios del banco, era la Estudiantina la que iba a solemnizar", explica Cuenca.[63]

**Primeros esfuerzos de normalización educativa para la música de cuerdas**

A pesar de los pocos programas que hombres de academia y directores de conservatorios e instituciones musicales han realizado para contribuir a la construcción de un lenguaje musical a partir de elementos y recursos propios, el trabajo férreo y muchas veces solitario de los directores de los grupos de cuerdas de la ciudad de Medellín ha ido consolidando nuevos espacios de formación para la construcción de pedagogías, metodologías, técnicas y repertorios que antes no existían. El esfuerzo de artistas que reconocieron en el estudio y la difusión de géneros y agrupaciones populares una fuente de desarrollo cultural, impulsó desde los años sesenta un sutil movimiento que permitió reconocer en las músicas que circulaban a través de los nacientes recursos tecnológicos, un

---

[62] Ibíd.
[63] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.

tipo de expresión que estaba no solo desarticulado sino que se podía aprovechar. Fue en esa época que Latinoamérica comenzó a cuestionarse y a ver la necesidad de estudiarse a sí misma, a investigarse y a construir formas de pensar y de expresarse que llevaron a muchos intelectuales, artistas y pedagogos a elaborar un discurso mucho más universalista a partir de la reflexión y la investigación del mismo ser latinoamericanista.[64]

No obstante la carga centenaria, de ningún modo infundada, de trago y bohemia que arrastraron los músicos que hacían música popular, el panorama de las cuerdas tradicionales comenzó a transformarse y a despejarse con estos intentos de reflexión y organización metodológica. Por supuesto, el papel que cumplió la transmisión oral en la familia y en el círculo de amigos fue fundamental, pues permitió conformar los primeros vehículos formadores —obviamente sin ajustarse a métodos o currículos propios de las academias—. También el aporte que hicieron algunos músicos de manera individual, mediante clases de canto, piano o violín, por ejemplo, que se anunciaban a través de diferentes medios, se convirtió en una importante fuente de formación musical en Medellín, aunque su impacto no fue masivo.

Las primeras instituciones que existieron en la ciudad, como el Instituto de Bellas Artes, la academia de Gabriel Mejía o la Casa de la Cultura,[65] impartían formación a diferentes niveles, pero desde las posibilidades y habilidades de cada uno de sus profesores, y los estudiantes apenas recibían una certificación por cada uno de los cursos realizados y aprobados.[66] Por eso antes se hablaba de que un músico recibió clases de guitarra con Shakelariu, clases de canto con Ochoa o clases de armonía con Vignes, por ejemplo. Sin

---

[64] Hacia los ochenta se dio la consolidación de movimientos localistas (indigenistas, de afro-descendientes y campesinos) en muchos países. Ochoa Gautier. *Músicas locales en tiempos de globalización*, op. cit., p. 123.

[65] El Instituto de Bellas Artes fue fundado en 1911, tras la unión de la Escuela de Música Santa Cecilia que dirigía Gonzalo Vidal y la Escuela de Dibujo y Pintura de Francisco Antonio Cano. “Gabriel Mejía Montoya, barítono, guitarrista y mandolinista, y su esposa Marguerite de Connick, ciudadana belga graduada como pianista en el Conservatorio Real de Bruselas, fundaron la Academia Mejía Connick en los años treinta, donde decenas de jovencitas se interesaron por el arte de tocar la mandolina en una ciudad que no tenía esta tradición; en años posteriores el profesor Mejía se desempeñó como docente de canto en el Instituto de Bellas Artes”. Gil Araque, op. cit. La Casa de la Cultura de Medellín fue una institución de la Secretaría de Cultura Departamental fundada en 1953; mediante Decreto 31 de 1957 se convirtió en el Instituto de Artes Plásticas, hasta 1964, cuando fue anexada a la Universidad de Antioquia. Estaba ubicada en la calle Caracas, una cuadra abajo del Parque de Bolívar, al frente del antiguo Teatro Odeón.

[66] En 1964 se estructura el primer pensum universitario para formar licenciados en educación musical en el entonces Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia; los demás programas de nivel superior son posteriores.

embargo, el estudio de las cuerdas tradicionales estaba completamente vedado en las aulas: "En Bellas Artes estaba prohibido tocar bandola, tiple y guitarra. Yo tengo en mi historial en Bellas Artes dos cartas en que me amenazan con expulsión por estar tocando pasillos y bambucos en esos pianos", afirma Miguel Cuenca.[67]

En vista de que los entes oficiales también desconocían o no apoyaban estos procesos formativos o proyectivos, era usual que instituciones como la Secretaría de Educación Departamental contrataran externamente el servicio de las estudiantinas empresariales para hacer presentaciones en celebraciones y actos privados de sus "comunas, escuelas [y] colegios".[68]

Debido a esta situación, los músicos se veían obligados a crear sus propios métodos y a elaborar y adaptar los repertorios para la construcción de sus programas y presentaciones. En este campo, algunos líderes de estudiantinas fueron fundamentales en la formación musical: Toñita Mejía, quien fue maestra de música en Fabricato, la Fábrica Nacional de Chocolates y diversas instituciones públicas y privadas; Álvaro Muñoz Santander, profesor de bandola, tiple y guitarra de la Fábrica Noel y la Sociedad Aeronáutica de Medellín, SAM, durante los años setenta; Dolly Toro, profesora en la Compañía de Empaques, Sintéticos, Erecos; Jesús Zapata Builes, maestro en la Compañía de Empaques; Miguel Ángel Cuenca Quintero, cofundador de la Escuela Popular de Arte en 1968, quien además asesoró en la formación de agrupaciones a empresas como Everfit - Indulana, el Sena Regional Antioquia - Chocó, el Instituto Popular de Cultura, el Banco Industrial Colombiano, el Banco Central Hipotecario, Leonisa Internacional y Sofasa, y fundó los festivales de la canción de Everfit - Indulana, Leonisa Internacional y Sena Regional Antioquia - Chocó.

Sin embargo, en muchas ocasiones las empresas tenían que conformarse con los pocos conocimientos o con las deficiencias metodológicas de sus profesores, que en la mayoría de los casos eran renuentes, por facilismo, a revisar sus métodos, técnicas y repertorios. Es el caso de Eladio Espinosa, del dueto Espinosa y Bedoya, quien fue director de la Estudiantina de Sintéticos; según palabras del gerente de la empresa, por comentario

[67] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[68] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

de Dolly Toro, "a pesar de que él [llevaba] varios años [...] los integrantes se [sentaban] a oírlo cantar y a pasar sabroso, pero no [sabía] comunicar nada".[69] En consecuencia, la principal estrategia implementada para el desarrollo de los cursos de formación fue la creación de niveles de estudio: "el primer nivel de los que no sabían, el segundo los que apenas conocían algo y el tercero de los que sabían",[70] lo cual garantizaba la afluencia de muchas personas y la formación gradual, que además proveía a las agrupaciones de nuevos integrantes.

Por el contrario, músicos como Dolly Toro, con las limitaciones propias de su formación empírica, o como Jesús Zapata Builes, músico de larga trayectoria académica, se esforzaban constantemente por innovar y redefinir sus procesos, de manera que éstos no solo proveyeran mejor cualificación a sus estudiantes sino que también permitieran mayor versatilidad. Cada uno de estos músicos, en la medida de sus posibilidades, desarrolló métodos para instrumento y arreglos para sus grupos.

En este orden de ideas, el papel de Dolly Toro Cárdenas fue importantísimo. Ella aprendió sola a tocar la bandola, el tiple y la guitarra, imitando no solo a sus familiares y amigos sino también a algunos de los muchos músicos que grababan en Sonolux, pues fue secretaria de esta empresa durante algún tiempo. A partir de este aprendizaje y de su capacidad para la transcripción musical —habilidad que adquirió con la ayuda de Luis Uribe Bueno—, Dolly creó su propio método de enseñanza y se convirtió en arreglista. "Yo saqué mi método para bandola, para tiple y para guitarra. [...]. Yo misma tuve que aprender por qué los acordes se llamaban séptimas, segundas o dominantes [...] aprendí cómo se construían los tonos [...]. Ahora, con mi forma de enseñar eso se vuelve muy fácil, porque como yo soy empírica entonces les enseñaba en la forma como de oído", apunta Toro.[71] Según ella, el proceso comenzaba interpretando canciones que usaban solamente dos acordes, es decir 1.ª y 2.ª posición [I-V].

> [Luego] en un tablero yo les ponía las canciones y señalaba en las palabras la vocal donde debían cambiar la posición en una forma muy, muy rudimentaria pero muy clara [...]. Cuando estaban muy prácticos en esa primera y segunda posición, decía:

[69] Ibíd.
[70] Ibíd.
[71] Ibíd.

"vamos a ponerle una tercera posición", que se llamaba subdominante [IV grado]. Después les decía: "vamos a ponerle otra posición: la preparación de tercera" [que equivale a la interdominante]. Sin embargo tenía una condición: no me gustaba que estuvieran anotando porque eso se quedaba en el papel y nunca lo estudiaban. Con mi método aprendían de todo en tres meses. A mí me llegaba gente de la EPA, me llegaba de Comfenalco, que les enseñara, porque no habían podido aprender.[72]

Respecto a su papel como arreglista, indica de forma precisa:

> Los arreglos no tienen que ser muy sofisticados sino muy oportunos. [En este sentido] el sabor de la guitarra está es en los bajos bien tocados: ése es el éxito y el que desarrolla el oído. La armonía en sí no desarrolla nada de oído y yo ya me di cuenta de que por la experiencia que tengo, en una clase exigir bien tocados, bien alternados los bajos, desarrolla la musicalidad, porque siempre en la escala musical está cifrada por ejemplo la construcción del tono y la melodía tiene que también estar dentro de esa escala de tono.[73]

Miguel Cuenca, en compañía de Fray Luis de León Lopera, empleado de Comfama, rediseñó las metodologías de formación que profesores como Orlando Duque, Bernardo Zapata y Alfonso Gaviria utilizaron en la caja de compensación, donde cada uno atendía grupos muy pequeños, "lo cual salía costosísimo para las empresas".[74] Su trabajo consistió en masificar la formación de tiple, guitarra y canto en torno a las mismas obras y con las mismas especificaciones en cada una de las sedes, para realizar, al finalizar cada semestre —el ciclo comprendía cuatro en total—, una presentación colectiva. Cuenca describe así uno de esos montajes:

> Se hacía una fila india por estatura y quedaba aquí el más chaparrito y allá quedaba el grandulón y así se situaban, mil seiscientos empleados y familiares. Siempre lo dirigió Juan Manuel Cuenca, mi hijo, montado sobre una mesa. Lo importante de eso es que vos estás ya aquí con un tiple o una guitarra listo a tocar, con un director que está subido allá en una mesa, y de pronto mirás pa'la izquierda y no conocés al tipo que hay ahí y mirás pa'la derecha y no conocés al tipo que hay ahí. El objetivo terminal era que la gente tocara y cantara, el sentido de la ganancia de cada persona y le digo que la

[72] Ibíd.
[73] Ibíd.
[74] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.

gente que nosotros metimos en la música colombiana en esos años que estuvimos allá, no tiene cuento".[75]

No obstante, la formación de bandolistas no fue posible porque "se consideraba improductivo pues allá todo tenía que ser masivo y no había veinte, treinta personas para un curso de este tipo", puntualiza Cuenca.[76] Respecto a Comfenalco, que en los últimos años ha tenido un papel muy importante en la formación de músicos y agrupaciones de cuerdas,[77] Cuenca Quintero asevera que dicho proceso fue posterior al desarrollado por Comfama.[78]

La Escuela Popular de Arte, EPA, surgió en 1968 como departamento de folclor anexo al Instituto Popular de Cultura, IPC, convirtiéndose en la principal alternativa para el estudio de la música, la danza y el teatro populares, en un periodo en que algunos centros de formación rechazaban estos ritmos y se encerraban en un mundo academicista, desconociendo el entorno y las realidades expresivas de la época. Miguel Cuenca, quien trabajó inicialmente como director de la Estudiantina del IPC,[79] se desempeñó luego como coordinador académico de la EPA durante ocho años, en compañía de Mario Francisco Restrepo, coordinador administrativo. Un aporte valioso de la institución en sus principios fue la capacitación que ofreció a los docentes municipales en las áreas de bandola, tiple y guitarra, con el fin de formar los niños y los jóvenes adscritos a las escuelas oficiales. En esas primeras etapas, la escuela llegó a tener más de 3.500 niños en su proceso, y logró hacer montajes y presentaciones en diferentes lugares y eventos de la ciudad, como las celebraciones de la Independencia de Antioquia en el Parque de Berrío o en el desfile de silleteros, "con una cuadra de niños tocando tiple y cantando",[80] hasta que el presupuesto se terminó y la iniciativa perdió continuidad.

---

[75] Ibíd.

[76] Ibíd. Resulta significativa la poca popularidad de la bandola, frente al uso del tiple o la guitarra; evidentemente, estos dos instrumentos tienen cierta ventaja por la posibilidad de acompañar canciones sin necesidad de otro que los apoye, en tanto la bandola, por su carácter melódico, en general requiere de otros para su ejecución.

[77] Especialmente a partir de los años noventa, mediante el trabajo de José Luis Betancur y su equipo de docentes en la Escuela de Música de Comfenalco y el Conjunto de cuerdas típicas Jaibaná.

[78] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.

[79] La estudiantina funcionaba paralela al grupo de danzas que dirigían Alberto Londoño y Pedro Betancur.

[80] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.

El plan de estudios de música de la EPA, cuya duración era de cuatro años, tenía una intensidad semanal de trece horas, divididas en las áreas de Técnica instrumental, Gramática musical, Técnica vocal, Metodología de la música y Ensayo de conjuntos. Eran dictadas por los profesores Miguel Cuenca, Ramiro Álvarez, Efrén Díaz, Argemiro García y Germán Vélez. Simultáneamente se ofrecían los cursos de Historia de la música universal, Historia de la música en Colombia, Didáctica del folclor y Técnicas de la investigación folclórica. La EPA también ofrecía los programas de Teatro y Danzas Folclóricas; respecto a investigación, impulsó el Centro de Investigaciones y Promociones Folclóricas, Ciprofolc, copatrocinado por la empresa Everfit - Indulana y la Universidad Autónoma.[81] La EPA también institucionalizó el trofeo "La Flautista de Uyumbe", como forma de reconocer a personas y agrupaciones que realizaban trabajos significativos en torno al desarrollo del arte nacional. Para 1970 se había entregado a personajes como Toñita Mejía, Jesús Zapata, Antonio Ríos, Nano Pasos, Nicolás Torres, Hernán Restrepo Duque y Grupo Aires del Campo (vereda San Andrés, municipio de Girardota), entre otros.

Respecto al programa infantil de la Escuela Popular de Arte, John Jaime Villegas comenta:

> Empecé a los ocho años en la Escuela Dinamarca del barrio Francisco Antonio Zea, cuando el Municipio y uno de esos señores importantes tuvieron a bien pensar que el tiple era un instrumento que había que resaltar, destacar y rescatar. Entonces por medio de la Escuela Popular de Arte el Municipio envió varios profesores de instrumento a algunas escuelas públicas; me acuerdo que la profesora se llama Elizabeth Duque, hermana de Héctor Duque, profesor de bandola de la EPA. Yo estaba en tercero de primaria y calculo que eso fue por los años setenta y cuatro, setenta y cinco, más o menos. El proceso duró alrededor de un año cuando las clases eran en horas de la tarde. Para eso mi mamá me empacaba fiambre y era muy agradable porque era una cosa muy nueva, porque el tiple era un instrumento muy "charro" [gracioso]".[82]

---

[81] Los requisitos de ingreso eran tener catorce años cumplidos, quinto de primaria aprobado (para optar al título de técnico) o cuarto de bachillerato (para optar al título de instructor). Municipio de Medellín. *Escuela Popular de Arte (I.P.C.) Prospecto 1971.* Medellín, Municipio de Medellín, 1970, 16 p.

[82] John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2007. Uno de sus compañeros en ese entonces fue Lorenzo Enrique Macías Roldán, músico que lo acompañó hasta integrar la Estudiantina Antioquia.

Metodológicamente, durante la primaria, el tiple, la lectura musical y la práctica coral eran las materias de mayor énfasis; en la secundaria, lo eran la guitarra y la bandola. Para lograr sus objetivos, la EPA contó con el apoyo del maestro Jesús Zapata Builes, principal arreglista de la escuela, de Argemiro García y su discípula María Eugenia Yarce, "La negra" Yarce, en el tiple, y de Ramiro Álvarez, concertista de guitarra. Pese a su enorme labor, y por constituirse como la única y principal escuela para la formación de las artes populares de la ciudad a partir de los años setenta, su fundador sostiene que "nosotros no éramos vanguardistas, nosotros no éramos innovadores, nosotros éramos simplemente rescatadores de la tradición musical antioqueña".[83]

A los factores adversos que enfrentan las estudiantinas, como la subvaloración que los medios académicos le han dado a las músicas tradicionales, se suma la actitud de los mismos músicos, quienes no se han asumido como portadores de una tradición rica, cuyas potencialidades de desarrollo y expresión son mucho más dinámicas y enriquecedoras que la repetición mecánica y acrítica de repertorios foráneos. "La verdad es que en Colombia hemos sido muy mal preparados musicalmente; académicamente hemos estado muy bajitos, ¿no? los grupos han sido muy irresponsables", afirma Jesús Zapata Builes.[84] Además, "los grupos han sido muy independientes, cada uno va por su lado". Sin embargo, llegar a ser músico de oficio ha significado afrontar enormes dificultades y convivir con múltiples desventajas que impiden alcanzar la cualificación en esta disciplina. Según Hernán Restrepo Duque, un integrante de estudiantina, "tiene que estudiar otras cosas, [ya que] él se matriculó en su universidad para hacerse abogado, para hacerse médico, no para hacerse músico, lo de músico lo hace así, a raticos, entonces se descuida, no tiene tiempo y no hay que culparlo de [no] estudiar lo suficiente, y además termina su carrera y se va y si acaso

[83] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007. La EPA desapareció en 2003, cuando fue convertida en un bachillerato artístico y adscrita al Instituto Tecnológico Metropolitano con el fin de implementar una tecnología en informática musical. El bachillerato duró dos años; los tradicionales programas de danza, música, teatro y plásticas, y los talleres creativos, fueron eliminados; el objeto de la tecnología era formar, en tres años, técnicos en el manejo de software de sonido y equipos de amplificación para el espectáculo, sin reales fundamentos musicológicos ni etnomusicológicos.
[84] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.

vuelve a tocar".[85] Este ejemplo describe también el comportamiento de los grupos institucionales, que Alonso Rivera, ex director de la Estudiantina de la Universidad de Antioquia, explica: "las estudiantinas de las universidades son muy volátiles porque hay mucho altibajo respecto de la duración de los integrantes. Entonces se convierte es un eterno semillero".[86]

No obstante, sin contar las múltiples ocupaciones que tienen la mayoría de los intérpretes de estas agrupaciones, y el hecho de que muchos se ven obligados a diversificar sus trabajos para sobrevivir, está demostrado que si el integrante de estudiantinas no mantiene una rutina de ensayos y un tiempo de estudio personal, los logros son apenas satisfactorios, situación infrecuente cuando sus integrantes eran músicos de oficio, como los pertenecientes a las estudiantinas Sonolux e Iris. Desafortunadamente, "aquí formamos un conjunto, una estudiantina, y a los quince días dice alguno: 'Eso ya está bueno, eso no da más. Busquemos trabajo…'. Eso somos en Colombia [...]. Hay que tratar de mejorar ese ambiente, que es muy pesado".[87] Por esta razón muchas personas consideran que un estudiantina es simplemente "de estudiantes", y que "no es una cosa seria", como explica John Jaime Villegas.

Todos estos esfuerzos, ahora que "la gente ha estudiado mucho más armonía que lo que se estudiaba en esa época",[88] y que la actitud y obra de músicos académicos que antes denigraban de este tipo de expresiones ha dado un vuelco total, han posibilitado que durante las últimas décadas hayan surgido en el país nuevas academias y han evidenciado el trabajo de personas e instituciones que comienzan a generar procesos continuos y más sólidos. Es el caso de la Fundación Nueva Cultura en Bogotá, del Instituto Popular de Cultura de Cali y del programa de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, con su énfasis en Plectros, cuyos resultados pedagógicos, investigativos y proyectivos despejan un poco más el camino de las cuerdas en la ciudad y el departamento.

---

[85] Hernán Restrepo Duque. Conferencia "Las estudiantinas". Programa "La música en Antioquia". Medellín, Biblioteca Pública Piloto – Cámara de Comercio – Secretaría de Educación – Universidad Nacional, 15 de septiembre de 1988.
[86] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
[87] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.
[88] Ligia Tamayo Posada (Ligia "Mayo"). Entrevista personal. Medellín, 11 de septiembre de 2004.

La década de los ochenta se constituyó pues en un nuevo periodo para las estudiantinas en el que numerosos grupos surgieron vinculados principalmente a colegios, instituciones de educación superior y universidades, convirtiéndose, más que en una serie de grupos con orientación académica, en agrupaciones conducentes al bienestar escolar y a la satisfacción de alternativas culturales. Otros, que permanecieron adscritos a círculos artísticos o en menor medida, comerciales, tuvieron que enfrentarse al espectáculo masivo —fuera del espacio de lo privado—, para el que ni los públicos ni las agrupaciones estaban preparados. En una oportunidad, León Cardona indagó por la forma de promocionar grupos musicales —en ese caso, los grupos ganadores del Concurso Mono Núñez—, y para ello solicitó el apoyo de empresas como Coca Cola, Cervecería Unión y Bavaria, entre otras. Las respuestas de estas empresas fueron, según Cardona:

> "Sí, nosotros estamos listos a patrocinar… lo que nos llene un estadio. Si nosotros anunciamos tal grupo y el estadio se nos llena, eso es lo que nosotros patrocinamos. Y no creemos que esto llene ningún estadio". Y entonces eso se queda ahí. Entonces no había de dónde sacar la plata que costaría pasear cuatro o cinco artistas por el país, por las principales capitales del país para mostrar los ganadores del Concurso, ¿cierto? Eso no se pudo hacer y eso se quedó así, y eso sigue así: siguen anónimos magníficos intérpretes que aparecen de pronto.[89]

No obstante las circunstancias, la década del ochenta también fue un periodo muy importante en el que muchos músicos comenzaron a hacer sus propios experimentos acústicos mediante nuevos diseños de instrumentos, nuevas formas de encordados, nuevas maderas, la aparición de instrumentos amplificados con distorsiones y efectos y la propuesta de familias de instrumentos como el cuarteto de bandolas (soprano, tenor, barítono y bajo), el *kim* y el *paisófono* de Elkin Pérez.[90] Estos músicos empezaron además a

---

[89] León Cardona García. Medellín, Entrevista personal. 23 de agosto de 2007.

[90] El kim es una especie de tiple encordado como guitarra cuyos puentes inclinados, y no paralelos, como es lo normal, logran dar menos tensión en la sexta cuerda y mayor en la primera. El paisófono es una especie de tiple con cuerdas metálicas y de nylon, cuyos trastes inclinados y cuya separación de las cuerdas a la altura de la boca del instrumento permiten al intérprete seleccionar diferentes timbres; además, por tener más órdenes de cuerdas que el tiple normal —dieciocho cuerdas agrupadas en seis órdenes de tres cuerdas, se puede interpretar como una guitarra. Ocampo Vásquez, Olga Lucia. "25 músicos antioqueños siglo XX. Base de datos en CD ROM. Vol 1". [Tesis de grado]. Medellín, Universidad de Antioquia, Escuela Interamericana de Bibliotecología, 2001.

descubrirse como los productores y grabadores de sus propios trabajos, pues los medios tecnológicos caseros y la digitalización lo permitían.[91]

## Estudiantinas y globalización

Después de los ochenta, cuando las formas de transmisión volvieron a cambiar, y con ellas los públicos, la aparición del World Music diversificó el gusto por las músicas: nueva era, brasilera, rock, protesta, balada, etc.[92] Entonces apareció en este escenario una nueva generación de actores y públicos que se integró, aunque minoritariamente, alrededor de diversas propuestas estéticas relacionadas con las estudiantinas. También la academia, mediante el concurso de músicos más preparados y convencidos de su función social, comenzó a trazar rutas menos tortuosas para el análisis, la valoración, la recreación y la difusión de esas nuevas expresiones.

Ahora, desde postulados cuyos criterios atendieron tanto a las expresiones campesinas como a las urbanas en contacto con corrientes latinoamericanistas y universalistas, el fenómeno de las músicas populares y tradicionales tomó fuerza no solo en Colombia, sino también en otras naciones del mundo. Sin embargo, fue tal la velocidad en los cambios tecnológicos, cuya dinámica de globalización e internacionalización de las economías de la opulencia y la miseria trasladó y redireccionó también las formas musicales, que este nuevo siglo apenas será suficiente para tratar de consolidar una conciencia histórica de referentes identitarios maduros y creativos.

Con los conceptos de globalización, y por extensión el de "aldea global", se afianzaron los regionalismos y los nacionalismos en muchas localidades del continente. La transformación de lo local a lo global trajo para las músicas *nacionales* una fuerte ruptura

---

[91] Al respecto, John Jaime Villegas, uno de los músicos de la ciudad que más ha grabado en las últimas décadas en diferentes producciones comerciales y académicas de música andina, se refiere a su primera grabación hacia 1980, hecha en su casa, "con un microfonito de esos delgados negros, en una grabadora que ya había salido equipada". John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2007.

[92] Cuya suerte depende ahora de los intereses de las grandes empresas discográficas, audiovisuales y cinematográficas internacionales. Respecto a este tema, Ana María Ochoa hace un profundo análisis de las relaciones entre músicas, cambio cultural y tecnologías en su libro *Músicas locales en tiempos de globalización*.

con sus públicos, y a la vez una serie de demandas internacionales relacionadas, entre otras, con la normatividad de los derechos de autor y la apropiación de nuevas tecnologías. “El paso de la era nacionalista del folclore a los paradigmas de la diversidad está marcado por un nuevo reordenamiento del trabajo cultural a nivel global”, afirma Ana María Ochoa.[93]

En este confuso panorama, el concepto de cultura popular comenzó a difuminarse aún más, y chocó con posturas antagónicas entre los defensores del patrimonio y del folclor, así como entre los radicalismos de izquierda.[94] Si eso pasaba entre intelectuales, artistas y líderes culturales, no menos caótica tendría que ser la nueva participación de las estudiantinas, y por ende de las músicas populares del país, en la ciudad y la imagen que generaron después de los años ochenta entre las personas y los medios que las habían apoyado y reclamado pocos años atrás. Según Marulanda y González, la falta de políticas culturales eficaces y suficientes, la carencia de normatividades claras para la protección y el estímulo real a la música nacional, además del interés por priorizar actitudes “snobistas”, han demostrado la pertinaz indiferencia del Estado, que ha permanecido ajeno a las manifestaciones propias de la nacionalidad, dejando a la empresa privada y al comercio el destino espiritual del país.[95]

La radio no volvió a poner discos de estudiantinas en sus programas, ni mucho menos se grabaron comercialmente. Es bien diciente la afirmación de John Castaño, refiriéndose a algunos colegas suyos, empleados de la Radiodifusora Nacional de Colombia, respecto a la dramática reducción de las franjas horarias para la programación y transmisión de la música de cuerdas colombianas: “Para ellos [para sus amigos] emitir un programa de música colombiana o folklórica, tienen que pelear, la tienen que pelear porque no hay una directriz que diga desde arriba ‘tantas horas de música colombiana, o

---

[93] Ochoa Gautier, *Músicas locales en tiempos de globalización,* op. cit., p. 74.
[94] Ochoa Gautier, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. En: *Cuadernos de nación. Músicas en transición.* Bogotá, Ministerio de Cultura, dic. 2001. p. 48.
[95] Marulanda Morales, Octavio y González Arévalo, Gladis. *Pedro Morales Pino. La gloria recobrada.* Ginebra, Valle del Cauca, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, 1994, p. 51.

prográmese esto', no", afirma Castaño.[96] Los concursos de música entraron entonces a cumplir un papel relevante en los nuevos espacios de difusión de las estudiantinas.[97]

Parafraseando a Ana María Ochoa, el resultado de este nuevo reordenamiento del mapa sonoro mundial, además de estar inmerso en el mercado paralegal de la piratería[98] y el intercambio gratuito por Internet,[99] es una compleja red de roles y demandas que van desde las mega producciones de las grandes compañías —que, apoyadas en los medios informáticos y visuales, redefinen los gustos musicales por fuera de las fronteras nacionales—, hasta las pequeñas asociaciones y grupos de músicos con capacidad de grabarse y hacer sus producciones —los cuales en última instancia contribuyen a la difusión de las más recientes expresiones locales urbanas.[100]

Ahora bien, la forma de ingreso al país de los equipos de amplificación y demás elementos tecnológicos e informáticos (como insumos para la grabación y computadores), que fueron importados a bajo precio durante los años ochenta, pero para los cuales no se disponía de técnicos que supieran aprovechar sus recursos y a la vez sacar el máximo provecho de las condiciones físicas y acústicas de nuestros instrumentos de cuerda, creó una nueva situación de conflicto para las estudiantinas. El sonido de éstas, que se acerca mucho más al de un grupo de cámara, y cuyas virtudes se aprecian mejor acústicamente que en los grandes escenarios o en espacios descubiertos con la presencia masiva de público, debió sufrir, al reproducirse, el desbalance, la pérdida de matices y la confusión de las frecuencias en las manos inexpertas de los operarios que amplificaron estas agrupaciones. Los imaginarios de modernidad del siglo XX recibieron así una música de cuerdas estrepitosa y destemplada, que de paso desvirtuó la belleza y originalidad de las estudiantinas y las dejó solitarias en los escenarios.

---

[96] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

[97] Si bien uno de los incentivos que tuvieron los grupos para volver a hacer música fueron los concursos, las nuevas categorías infantiles, juveniles y mixtas que éstos crearon, reconocieron que los niños y las mujeres también podían incidir en el quehacer musical de las nuevas generaciones y que el legado de padres y abuelos, antes obreros y trabajadores de las empresas, aficionados a la radio y compradores de discos de los años cincuenta y sesenta, podían trascender más allá de los afanes consumistas que definen los siglos XX y XXI.

[98] El disco de larga duración, además de entrar de contrabando al país, también fue pirateado hacia finales de los setenta.

[99] La globalización musical se intensifica con la digitalización, pero no surge allí. Ochoa Gautier, *Músicas locales en tiempos de globalización*, op. cit., p. 36.

[100] Ibíd., p. 82.

Hoy, cuando las estudiantinas están ausentes de las emisoras y de las tiendas de discos, y cuando la relación entre hacedores de música y público está cada vez más quebrantada, sus posibilidades de desarrollo parecieran depender de nuevo del compromiso de sus protagonistas y del aporte de una que otra institución. Pero eso no basta; mientras el trabajo de los músicos esté alejado de la investigación y aquéllos no reflexionen sobre los diferentes roles que deben cumplir en el diseño de planes de estudio, en la formación de públicos, en la ejecución de programas de difusión y financiamiento de iniciativas y de nuevas publicaciones, y en el compromiso ciudadano de construir país, el agitado tránsito de las estudiantinas se volverá a circunscribir a su ya demostrada dependencia histórica de los avatares del comercio y de los interminables cambios tecnológicos.[101]

[101] Rendón Marín, Héctor. "Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 - 1980". Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Acofartes, Biblioteca Luis Ángel Arango, abril de 2007, Bogotá, 16 p. Disponible en: www.acofartes.org.co/documents/Estudiantinas.pdf [Acceso: 21 de mayo de 2008].

## 4. Hombres y cuerdas

Hombres y mujeres, de cuyas vidas aún se escuchan historias, hazañas y fracasos, están cruzando el umbral del olvido, dejando en la memoria de apenas unos pocos un repertorio plasmado en contadas grabaciones, fotografías y trofeos, vestigios que, en un tiempo muy cercano, tal vez desaparecerán, y únicamente sus nombres servirán de evidencia para reconocerlos en los anales de la música del país.

La información contenida en este capítulo refleja no solo la prodigalidad de aquellos músicos que hicieron carrera en el ambiente musical del siglo XX, sino también la existencia de muchos directores e intérpretes que con su trabajo silencioso impactaron públicos menos extensos, y por tanto se diluyen mucho más rápido en el continuo sonoro de la ciudad. No obstante, todos fueron importantes y por ello amerita su presencia aquí.

Se trata de hacer ahora un recorrido cronológico de las estudiantinas, durante un tiempo en el cual éstas se adscribieron a sectores bien diferenciados: las del acetato, las del sector industrial, las familiares y las institucionales. En sus inicios, maestros que debutaron en el ambiente discográfico, y cuya pervivencia en el tiempo a través del disco fue asegurada, dan fe de un episodio que estuvo inscrito al negocio de la cultura y al desarrollo industrial y tecnológico de Medellín entre 1940 y 1960; la popularidad de las estudiantinas trascendió su música, de modo que ellas se convirtieron en la imagen de un sector pujante, como fue la industria antioqueña, que vio en estos grupos una buena posibilidad de propaganda y publicidad para sus empresas y productos durante las décadas de los sesenta y los setenta; además, la música misma se trasladó también al ambiente familiar y recreó, mediante grupos compuestos por padres, madres e hijos, una tradición fundada por las empresas de discos y luego reflejada por los grupos de proyección folclórica de las empresas. Ya para los años ochenta, escuelas e instituciones universitarias habían logrado reflexionar un poco más sobre diversos procesos de difusión y enseñanza de estas músicas, y las inscribieron en sus programas de proyección y extensión académica; ahora los grupos habían adquirido autonomía, aunque muchos habían desaparecido, o bien se estaban transformando para enfrentar los nuevos lugares acústicos que la última década del siglo XX había trastocado.

## Estudiantinas del acetato

El período de mayor auge de las estudiantinas, correspondiente al mundo de la grabación y la producción de acetatos, estuvo representado por músicos y agrupaciones como Edmundo Arias y la Estudiantina Patria Colombiana, Luis Uribe Bueno y la Estudiantina Sonolux, Horacio López y la Estudiantina López, Antonio "Silga" Ríos y la Estudiantina Los Cuatro Ases, Ricardo Puerta y sus hijos, quienes participaron en varias publicaciones de la Estudiantina Fuentes, Jesús Zapata Builes y la Estudiantina Iris, Lisandro Varela y la Estudiantina Melodías de Colombia, la Estudiantina Lírica, primera agrupación femenina que grabó comercialmente, la Estudiantina de Toñita Mejía, el Grupo Occidente, conformado por músicos de Bello, y la Estudiantina Santander. Desde estilos muy particulares, unos más aferrados a los géneros característicos de la región andina, como el pasillo y el bambuco, hasta otros propios de la región caribe, como el porro y el merengue, cada grupo dejó impronta en la historia de las estudiantinas en Medellín a través de numerosas publicaciones realizadas entre mediados de la década del cincuenta y finales de los años setenta.

### Estudiantina de Edmundo Arias

La llegada de Edmundo Arias a la ciudad de Medellín, en 1950, le dio al rumbo de la música de cuerdas en el país un giro importantísimo. Arias no se limitó a hacer grupos de música bailable y a grabar con ellos, sino que mediante el formato poco convencional de acordeón o bandoneón, piano, tiple, clarinete, saxofón y trompeta,[1] utilizó los ritmos de pasillos y bambucos fiesteros de moda, propios del repertorio del interior del país, sonados por la Jazz Nicolás y la Jazz Pasos, para emular las grabaciones de música tropical que Antonio Fuentes y Emilio Fortou venían imponiendo desde Cartagena y Barranquilla desde hacía una década, y para recoger una tradición que estaba presente en el seno de las familias medellinenses a mediados de siglo.

[1] El término 'estudiantina' estaba en desuso.

Edmundo Arias Valencia (véase foto 30), conocido como "cabecenido", nació en Tulúa, Valle del Cauca, el 5 de diciembre de 1925,[2] hijo del antioqueño Joaquín Arias Cardosa, compositor, intérprete y director de bandas, y de doña Amelia Valencia Arizabaleta. Aunque nació en el Valle, "volvió a Antioquia después de haber trajinado por Buenaventura, donde cogió la esencia del currulao. [Además de ser clarinetista, en sus primeros años, y contrabajista excepcional] tocaba muy bien la bandola: muy pequeñito el sonido, muy poquita la intensidad del sonido, pero ejecución bonita", afirma Juan Fernando Molina.[3] Su hermano Ricaurte Arias, quien fue integrante de la Banda de la Universidad de Antioquia hasta su jubilación, tocaba clarinete y saxofón.

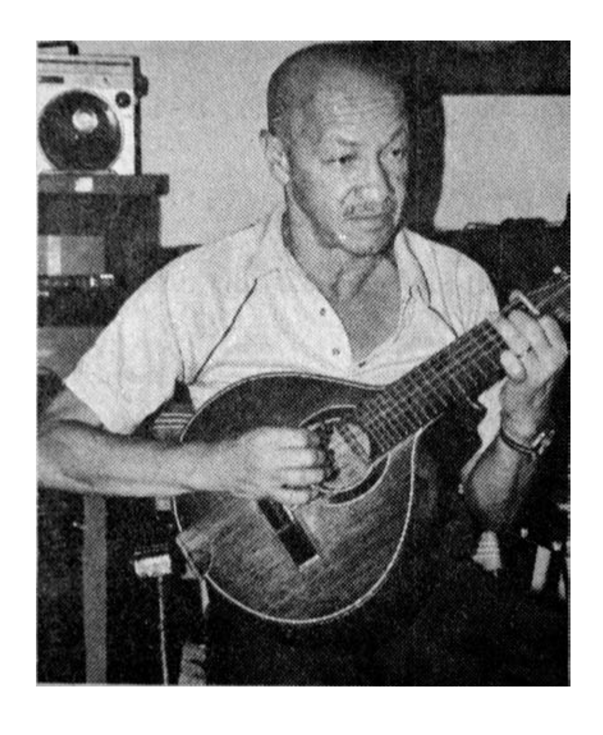


Foto 30. *Edmundo Arias.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1990. 6.5 x 5.3 cm. Fuente: Artículo de prensa. "Hoy, medio siglo artístico de Edmundo Arias", *ca.* 1990. Archivo del Fondo de investigación y documentación de músicas regionales. Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Es preciso reconocer dos periodos en la vida musical de Arias en torno a las estudiantinas: el primero está relacionado con un repertorio bailable de pasillos y bambucos fiesteros que tocó con su conjunto y que grabó en sus primeros años de vida artística en Medellín, con Zeida - Codiscos; el segundo momento tiene que ver con la Estudiantina Alma Colombiana, que también grabó con Zeida y con Sonolux, con los cuales realizó una

[2] Betancur Álvarez, Fabio. "Edmundo Arias no tuvo su 'Diciembre azul'". *El Colombiano,* sábado 30 de enero de 1993, p. 6D.
[3] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.

propuesta más formal, "siguiendo ese movimiento de revaluación de la música autóctona que prevalece actualmente en Colombia".[4] Por eso no es gratuito que el Conjunto de Edmundo Arias, o la Estudiantina Patria Colombiana, o la Estudiantina Zeida, nombre que cambiaba dependiendo de las necesidades comerciales de sus productores, hubiera utilizado en algunos momentos, además de bandola, tiple, guitarra y violín, otros instrumentos de mayor impacto sonoro, y por supuesto comercial, como la trompeta, el saxofón, el acordeón y los bongós.[5]

> Ante el repentino auge de las estudiantinas, que rememoraban el repertorio de Terig Tucci, con la Estudiantina Colombiana de [Gabriel] Escobar Casas, la Iris de Jesús Zapata y la Sonolux de Luis Uribe, el joven compositor vallecaucano lanzó su propio grupo y entusiasmó con obras de su autoría dentro del género andino, como *El Gago Hernández, Esperanza Gallón* y *Rosalba,* pero sobre todo puso un vestido nuevo al *Amalia* de su padre y así batió records de ventas.[6]

"Su primera intervención fue para Zeida, acompañando al Dueto de Antaño".[7] Luego grabó dos discos de 10 pulgadas en Codiscos —primeros discos de estudiantinas que se hicieron en ese tamaño en la industria discográfica antioqueña— aunque no todos los fonogramas que se incluyeron en ellos correspondieron al formato de estudiantina propiamente dicho. Se trata de los discos *Alma colombiana, pasillos instrumentales. Arreglos de Edmundo Arias* (LDZ 3), (véase foto 31), y *Alma colombiana, pasillos instrumentales, volumen 2. Arreglos de Edmundo Arias* (LDZ 3 - V2) ilustrados por "Agres" y con notas de Juan Oradi. Según el editor, el primer disco

> agrupa ocho pasillos instrumentales, escogidos entre aquellos que han alcanzado mayor popularidad en época reciente. Cuatro de ellos están interpretados por la Estudiantina PATRIA COLOMBIANA, con un legítimo sabor de añejo

---

[4] Zeida – Codiscos. *Alma colombiana. Arreglos de Edmundo Arias.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1960. [Grabación sonora]. Ver: Marulanda Morales, Octavio. "Edmundo Arias o la otra música nacional" [Programa de mano]. En: *Lecturas de música colombiana*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990, p. 1.301

[5] Obras de su repertorio, como *Rosalía, Alba Mercedes* y *Anita la bogotanita*, esta última del músico argentino Tucci, se grabaron con dichos instrumentos. En la colección Cuéllar se encuentra un volumen de la Estudiantina Zeida en 78rpm, bajo la dirección de Francisco Zapata. Según José María Paniagua, "la Estudiantina Zeida fue conformada por los mismos músicos de Codiscos". José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.

[6] Restrepo Duque, Hernán. En: Marulanda Morales, op. cit., pp. 1.299-1.300

[7] Ibíd., p. 1.297

colombianismo. Por contraste, los cuatro restantes, son ejecutados por un conjunto que hace uso de los más nuevos recursos interpretativos, obteniendo así un gran efecto de originalidad, sin alterar en su esencia la primitiva estructuración de las obras.[8]




Foto 31. *Alma colombiana.* "Agres", *ca.* 1962. 26 x 26 cm. Fuente: Zeida-Codiscos. *Alma colombiana, pasillos instrumentales. Arreglos de Edmundo Arias.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1955. [Grabación sonora].

Simultáneamente, en el catálogo de Sonolux de 1955, en la página 9, (disco número 2298) se observa que aparecen dos pasillos: *Palos verdes* y *Así se ríe mi chata,* interpretados por el Conjunto de Edmundo Arias. Dice en el folleto: "El joven director y compositor Edmundo Arias nos ofrece, al frente de una alegre estudiantina, su traducción de dos páginas de la música bailable del interior colombiano".[9]

Cinco años después, hacia 1960, los dos primeros volúmenes de *Alma colombiana* fueron resumidos en un disco de doce pulgadas, con el mismo nombre.[10] *Alma Colombiana. Arreglos de Edmundo Arias* (LDD 50103), fue reeditado por Zeida Codiscos en su Colección de Oro.[11] En la carátula se puede observar ahora un cuadro de costumbres, cuyo centro es una plaza de mercado en la cual se exponen varios sacos de comestibles y

[8] Zeida – Codiscos. *Alma colombiana, pasillos instrumentales. Arreglos de Edmundo Arias.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1955. [Grabación sonora].
[9] Sonolux. *Catálogo de música colombiana Sonolux y Lyra.* Medellín, abril de 1955, 12p.
[10] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[11] Marulanda Morales, op. cit., p. 1.298

donde sobresale un grupo de campesinos en actitud de compra y venta. Como se explicó en el capítulo anterior, este tipo de imágenes fue muy utilizado en las carátulas para afianzar en el público una evocación por el campo y la parcela. Como la mayoría de las publicaciones de este periodo, tampoco tiene fecha.

Algunas palabras de su editor, cuyo seudónimo sigue siendo "Oradi", se refieren al pasillo como un aire que "ostenta un ritmo ágil y elegante, pleno de eufórico optimismo [que] los más ilustres compositores nacionales [...] han enaltecido con su rica inspiración, realzando este motivo popular, con finas y artísticas estilizaciones. De ahí que en Colombia el pasillo se cante y se baile lo mismo en los feraces cafetales que en los más selectos círculos sociales".[12]

Pocos años después, "Edmundo Arias comenzó a desarrollar con libertad sus inquietudes en el sello Ondina".[13] Estando en Sonolux, musicalizó y grabó dos canciones de Hernán Restrepo Duque, *Mi regalito,* dedicada a Gladis Viera, y *No me des dique,* dedicada a Lucho García. En estas grabaciones, el encargado de tocar la bandola era el mismo Arias, mientras que el clarinete era interpretado por Pedro Nel Arango; el bandoneonísta Eliseo Marchese, músico argentino que tuvo amplia participación en la grabación comercial de Medellín, también grabó con él.

No obstante, en años posteriores Edmundo Arias fue reconocido más por su afinidad y cercanía a la música tropical y a la dirección de orquestas —entre ellas la Orquesta Edmundo Arias, la Orquesta Sonolux (codirector) y la Sonora Antillana— que por su trabajo con la música de cuerdas del interior del país. No por eso, y

> sin olvidar su acento andino, Edmundo Arias cultiva eventualmente el bambuco y el pasillo, y sigue tocando magníficamente la bandola. En 1975 participa en un concurso por La Canción Tricentenaria y obtiene el segundo lugar con un tema que lleva letra de Federico Montoya, *Mi querido Medellín,* y con el mismo letrista, un

[12] Zeida – Codiscos. *Alma colombiana. Arreglos de Edmundo Arias.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1960. [Grabación sonora]. Ver: Marulanda Morales, Octavio. "Edmundo Arias o la otra música nacional" [Programa de mano]. En: *Lecturas de música colombiana*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990, p. 1.301

[13] Restrepo Duque, Hernán, en Marulanda Morales, op. cit., p. 1.300

popular periodista de Medellín, se lleva el primer premio en el XXI Festival de Villavicencio, en 1983, con *Penas hondas*.[14]

En un mensaje de pésame del entonces gobernador de Antioquia, Juan Gómez Martínez, el día del deceso de Arias, ocurrido en Medellín el 28 de enero de 1993, se lee: "los grandes hombres como él no desaparecen, sólo se transforman y entran a formar parte del gran patrimonio de nuestra cultura [...] músico consagrado que dio sus mejores esfuerzos al folclor nacional".[15]

**Estudiantina Sonolux**

Si bien el maestro Luis Uribe Bueno (véase foto 32)[16] no fue reconocido en el medio artístico nacional como animador de estudiantinas, su Estudiantina Sonolux fue una de las primeras agrupaciones que grabaron profesionalmente bajo la formalidad de dicho esquema en el ámbito de la empresa discográfica, hacia mediados de la década de los cincuenta.

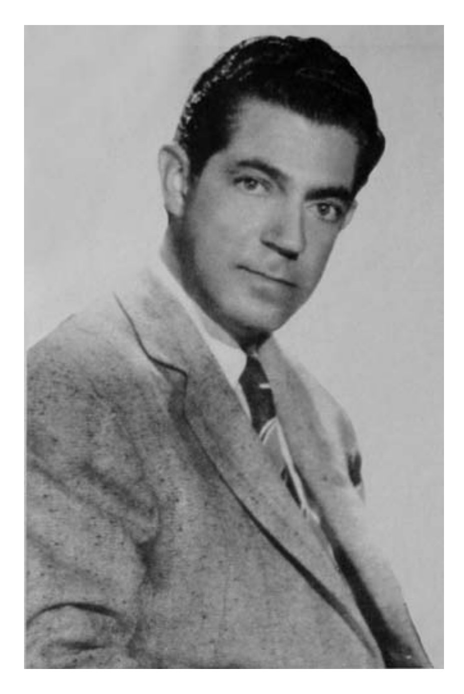


Foto 32. *Luis Elberto Uribe Bueno.* Fotógrafo desconocido. *ca.* 1955. 24 x 15 cm. Fuente: Sonolux. *En son de fiesta con la Estudiantina Sonolux.* Estudiantina Sonolux. Medellín, Sonolux, *ca.* 1960. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.

---

[14] Ibíd., p. 1.302

[15] *El Colombiano,* Medellín, sábado 30 de enero de 1993, p. 6D.

[16] Diversos autores han escrito copiosamente sobre el maestro Uribe Bueno. Sin embargo, en la investigación "Luis Uribe Bueno, su vida y su obra. Primera etapa. Recuperación de memoria, ordenamiento y protección de sus archivos", realizada entre 2002 y 2004 por el Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales, de la Universidad de Antioquia, se puede consultar la biografía completa de este músico.

Según el maestro Jesús Zapata Builes, el aporte de las obras, la armonía y la instrumentación de Uribe Bueno fueron decisivos para el desarrollo de la música del país; con él "se volvió más responsable todo, se empezó a tocar música más difícil, más bien arreglada, más interesante [ya que antes] eran muy sencillas las agrupaciones y la música que se componía y se tocaba".[17]

Después de su visita a México,[18] y de la creación de la Orquesta Sonolux, Uribe Bueno creó la Estudiantina Sonolux en 1955, por recomendación de Hernán Restrepo Duque, director artístico de la empresa.[19] Los primeros discos de la Estudiantina Sonolux se hicieron cuando todavía la empresa discográfica colombiana fabricaba los discos de 78rpm, formato previo a los discos de larga duración —primero de los de 10 pulgadas, luego los discos de 12 pulgadas— y a los de 45rpm, que comenzaron a aparecer uno o dos años después.

Los volúmenes siguientes, a pesar de comenzar a sonar en 33 1/3rpm, en formato de 10 pulgadas, no fueron exclusivamente de la Estudiantina Sonolux sino que incluyeron varios intérpretes; *En son de fiesta volumen 1* (LP 120), *En son de fiesta volumen 2* (LP 127) y *Así se ríe mi chata, música colombiana de siempre* (LP 12-177), son volúmenes que tienen interpretaciones de Julio Erazo y las Teresitas,[20] Garzón y Collazos, Espinosa y Macías, la Orquesta de Jorge Camargo Spolidore, Ibarra y Medina, el Conjunto de Edmundo Arias, "Los decentes" de Luis Uribe Bueno y la Estudiantina de Edmundo Arias;[21] en la mayoría de los casos, reprodujeron los primeros títulos que aparecieron publicados en el formato inicial de 78rpm. Los discos *Música en colores por la Estudiantina Sonolux* (LP 138), *En son de fiesta con la Estudiantina Sonolux* (LP 12-1420)

[17] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.
[18] El maestro estuvo una temporada en los estudios de la RCA Victor y la Columbia, con el fin de aprender de sus técnicas y actualizarse tecnológicamente.
[19] En la página 5 del *Catálogo de música colombiana Sonolux y Lyra*, publicado en abril de 1955, ya aparece la Estudiantina Sonolux como "el conjunto instrumental que se hizo famoso de la noche a la mañana gracias al vigor, a la agilidad y a la absoluta perfección de sus versiones", con un listado de cinco discos de 78rpm, números 1153, 1154, 1155, 1156 y 1162. Sonolux, *Catálogo de música colombiana Sonolux y Lyra,* op. cit.
[20] Trío compuesto por Teresita García Quesada, Isabel "Chava" y Amparo Rubio. Sonolux. *En son de fiesta. Julio Erazo, Las Teresitas, Garzón y Collazos, Espinosa y Macías.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Notas de Hernán Restrepo Duque. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.
[21] Sonolux. *Así se ríe mi chata, música colombiana de siempre.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.

y *De fiesta con la Estudiantina Sonolux* (LP 12-344) sí corresponden exclusivamente a esta agrupación. A continuación se presentan algunas consideraciones sobres estos tres trabajos discográficos.

Hernán Restrepo Duque afirma que *En son de fiesta* representó

> […] algo así como la traducción artística, vestida de etiqueta, de uno de nuestros típicos ‘bailes de garrote’, donde son amos y señores el bambuco y el pasillo, el aguardiente y el ron. Donde la angustiosa emoción del juego de dados, sobre la ruana montañera, compite con la audacia del romance audaz que va tejiendo su historia amparado en la semioscuridad de los amplios corredores que rodean las casas campesinas, [allí la Estudiantina Sonolux] revivió páginas del ayer romántico y las impuso de nuevo”. [22]

Este volumen fue grabado por Luis Felipe Pizarro y Alcides Lerzundy Gómez en las flautas, Manuel J. Molina Moreno y Jorge Gómez en los violines, Marco Tulio Villegas en la guitarra, Jesús Zapata en la bandola, Eliseo Marchese en el bandoneón,[23] Batislaw Ziarko en el contrabajo, Hernando Díaz en los “efectos especiales —cucharas, cocos, batería—, e Isabel ‘Chava’ Rubio en la raspa”;[24] el nombre del tiplista no se menciona. La portada tiene un diseño de Raúl Laverde Casallas, y fue impresa en Bedout.

En la grabación *En son de fiesta volumen 2* se destinó uno de los lados del disco exclusivamente para la Estudiantina Sonolux, para que tocara “ese pasillo de nacionalidad **grancolombiana** [resaltado del original] que es a nuestra colectividad lo que el vals a los vieneses, [en cuyos arreglos] se respeta el sabor tradicional sin dejar por ello de incorporar matices nuevos y agradables”,[25] como los realizados en la instrumentación que hizo Luis Uribe en *Ricitos de oro,* donde “hay un pedacito de *Ojos negros,* la obra popular [...] cosaca, [y] en *Coqueteos* [donde] hay un solo de flauta [...], creación de Luis Uribe, que trata de ser [...] una flauta como campesina, [...] indígena más bien, [además de] un

[22] Notas editoriales de Hernán Restrepo Duque. Sonolux. *En son de fiesta. Estudiantina Sonolux*. Medellín, *ca.* 1955. [Grabación sonora].
[23] Según Gonzalo Molina, el músico argentino Eliseo Marchese, quien fue su amigo cercano, llegó a Medellín con el grupo Los Caballeros del Tango. En esta ciudad, donde vivió varios años, realizó diversas grabaciones, muchas de ellas con Edmundo Arias. Murió en República Dominicana, donde tenía una hija, poco después del año 2000. Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.
[24] Sonolux, *En son de fiesta. Estudiantina Sonolux,* op. cit.
[25] Notas editoriales de Hernán Restrepo Duque. Sonolux. *En son de fiesta volumen 2*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.

acompañamiento percusivo bonito y la incorporación del bandoneón”.[26] Los integrantes que grabaron este volumen fueron los mismos del anterior. La portada es de Antonio Echavarría, también impresa por Bedout.

Por su parte, según Hernán Restrepo Duque, *Música en colores* es

> [...] color de plaza de mercado de un pueblo montañero, con borrachera de verdes y de rojos. Color azul de los lagos centenarios. Color negro de noche evocativa. Indefinible color del romance perdido, con un nombre de mujer al fondo. Deslumbrante multicolor en la joya que se identifica con el baile donde comenzó a adorarnos la muchacha “aquella”. Colores juguetones de los fuegos fatuos en los diciembres juveniles. Colores con ritmos de pasillo, de fox o de marcha criolla, encontrarán diluidos en las versiones que ofrecemos en este nuevo LONG PLAY [...] el tercero que se programa en nuestra serie [...] con la ESTUDIANTINA SONOLUX, y el primero que cuenta con su colaboración exclusiva [...].[27]

La portada es un diseño de Raúl Laverde Casallas, impresa por Colina, Compañía Litográfica Nacional. La otra grabación, *De fiesta con la Estudiantina Sonolux,* hizo llegar al público

> […] aquellas tonadas inaugurales, capítulos fiesteros en la vida diaria del hombre colombiano. Elementales jubilosas, ellas automáticamente contagian el recuerdo de la arquitectura luminosa de los tiempos idos y rescatan para todos una mansa serie de recuerdos [...] melodías felices, jolgorientas, que tienen la alegría y el color de sábado pueblerino. —De romancillo campestre y de “vísperas” montañeras—, de trapiche y carnaval aldeano.[28]

El texto incluye estas reminiscencias campesinas a pesar de que su carátula muestra una panorámica de la ciudad, donde aún las montañas orientales de Medellín, más allá del barrio Aranjuez, estaban sin ocupar. Este disco, con “acertados arreglos de Óscar Hernández —de la ya legendaria dinastía de los Hermanos Hernández—”,[29] se hizo bajo su dirección, excepto por uno de los temas, el pasillo *Blanca*, incluido en el lado B del acetato,

---

[26] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[27] Sonolux. *Música en colores por la Estudiantina Sonolux*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.
[28] Notas de Gabriel Cuartas Franco. Sonolux. *De fiesta con la Estudiantina Sonolux*. Medellín, Sonolux. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.
[29] Sonolux, *De fiesta con la Estudiantina Sonolux*, op. cit.

que fue dirigido por Luis Uribe Bueno. Respecto a la calidad musical de este trabajo, José María Paniagua afirma: “si vos cogés los dos LP’s que hicieron con Luis Uribe y el que hicieron después con Óscar Hernández, [...] vas a encontrar una diferencia grande”,[30] pues las condiciones de grabación de las primeras producciones de la Estudiantina Sonolux habían generado en el público una imagen sonora muy particular, bastante diferente a las características acústicas que presentó Óscar Hernández en el último disco; probablemente, añade Gonzalo Molina, porque Hernández se apartó del modelo de la Estudiantina de Terig Tucci,[31] mientras que Uribe Bueno fue mucho más fiel al sonido de este grupo.

A partir de *Música en colores* no se vuelven a dar los créditos a los integrantes de la estudiantina; es probable entonces que para esa época hubieran ingresado otros músicos, como la violinista Margoth Levy, esposa de Jorge Gómez; Manuel “El ovejo” Ríos, en una de las bandolas, y Arturo Arango, en la flauta, según testimonios de Jesús Zapata, Gonzalo Molina y Juan Fernando Molina, quienes conocieron a los integrantes de esta agrupación, y que necesariamente imprimieron variaciones a su sonoridad y a su tímbrica. Así como ocurrió con la Estudiantina Iris, la Estudiantina Sonolux tampoco hizo presentaciones en público, ya que también se conformó solamente para hacer las mencionadas producciones discográficas.

**Estudiantina López**

La relación que Horacio López tuvo con la música de cuerdas, primero como nieto de Eliseo “El ciego” López, y luego como técnico de grabación de Sonolux durante años, permitió la reaparición y difusión de la Estudiantina López en los círculos de la grabación comercial en Medellín, hacia mediados de los años cincuenta.[32] Con esta estudiantina es interesante observar, por un lado, el resurgimiento de las agrupaciones familiares, y por otro, la sonada y amplia difusión que la agrupación tuvo —a diferencia de otras que

[30] José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
[31] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.
[32] En el texto de presentación del disco *Estudiantina López*, *Puerta al ayer*, Gabriel Cuartas Franco afirma que esta estudiantina estaba “incrustada desde hace ocho lustros en el paisaje musical de Medellín como uno de los conjuntos más aplaudidos”; esto quiere decir que la producción es cercana a 1960, pues la primera Estudiantina López ya existía en 1920. Sonolux. *Estudiantina López, Puerta al ayer*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. [Grabación sonora].

compartieron su mismo tiempo y espacio— a través de la radio y de las numerosas presentaciones que hizo en público.[33] "La Estudiantina López les sirvió de respaldo a muchos serenateros de Medellín en sus presentaciones: cuando acompañaban serenatas iban casi un trío, bandola, guitarra, tiple, don Eliseo y los hijos", afirma Juan Fernando Molina.[34] Además, es una agrupación de larga trayectoria, porque aunque Eliseo López murió "hace unos tres lustros", es decir, cerca a 1945, "al calor paternal [...] se forjaron los actuales componentes de la Estudiantina López que han seguido alimentando así con sus vidas y maestría la jerarquía musical de su solar".[35] Respecto a su formación musical, "como dicen los músicos, eran "orejeros" completos [...], eran músicos populares, no leían música, salvo Ramón Paniagua [Ruiz], que era el clarinetista y el flautista". [36]

La Estudiantina López, ahora bajo la dirección de Horacio López, realizó diez producciones discográficas, aproximadamente entre 1955 y 1970. Los cinco primeros discos de larga duración fueron publicados bajo el sello Sonolux; grabaron además tres con Zeida – Codiscos, uno bajo el sello Fabuloso, de la Industria Nacional del Sonido,[37] y otro en Discos Orbe, de Bogotá. No obstante, previamente a la aparición del primer LP de Sonolux, la Estudiantina López había grabado varios discos de 78rpm; además, en Sonolux grabó con el Dueto de Antaño y con Lucho Ramírez, e hizo grabaciones de tipo instrumental con Discos Colombia y con Ondina.[38] Es importante anotar que los primeros fonogramas de esta agrupación son más cercanos a la música del repertorio instrumental de las estudiantinas, mientras que los últimos se direccionan a la música bailable o a ritmos "internacionales".

El disco *Puerta al ayer, evocaciones musicales de la Estudiantina López* (LP 12 247) fue prensado por Sonolux; incluye una fotografía de Hugo Molina y notas de Gabriel

[33] "Atracción capital en todas las radiodifusoras de Medellín, la Estudiantina López ha realizado también sus naturales incursiones artísticas en casi todas las importantes ciudades del país". Sonolux, *Estudiantina López, Puerta al ayer*, op. cit.
[34] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[35] Sonolux, *Estudiantina López, Puerta al ayer*, op. cit.
[36] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007. Paniagua era hijo de una estirpe muy tradicional del barrio San Javier La Loma, creadora de la Banda Paniagua. Ramón Paniagua Ruiz murió en 1980.
[37] Nombre de Inelso, ensambladora de Challenger en Colombia desde 1966. Véase http://www.challenger.com.co/nuestra.php [acceso: 5 de noviembre de 2008].
[38] Ver Colección Cuéllar. Centro de Documentación Musical de la Escuela Superior de Arte ASAB de Bogotá.

Cuartas Franco. “A los cuarenta años de nacido, este pequeño tipo de orquesta nacional está compuesta por Jorge López (lira), Guillermo López (tiple), Gilberto López (guitarra) y su fraterno colaborador de siempre Ramón Paniagua [Ruiz], harto ducho y emocionado ejecutante de flauta y clarinete”.[39] Al grupo también perteneció Luis Elías Atehortúa como bandolista.[40]



Foto 33. *Estudiantina López.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1970. 19 x 23 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *De parranda con la Estudiantina López*. Medellín, Zeida – Codiscos. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina.

En la carátula de *Su majestad la Estudiantina López* (LP 12 335) —tal como en la de *En son de Fiesta,* de la Estudiantina Sonolux—, el tema de la ciudad vuelve a relucir,

[39] Sonolux, *Estudiantina López, Puerta al ayer*, op. cit. Jorge López también era bandolista del Conjunto Arbeláez Amistad de Marinilla, según Juan Fernando Molina. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[40] Sonovicol. *Estudiantina Colombia, Año 25*. Bogotá, 1987. [Grabación sonora].

con otra vista nocturna de Medellín, lograda por Gabriel Carvajal; la producción trae las mismas notas editoriales del disco anterior, *Puerta al ayer,* que ya para entonces son desajustadas, pues "éste es [...] su espíritu, y la noble puerta de su estilo. Crucemos su mágico dintel e internémonos ya mismo en el tiempo y su música, en los girantes compases que nos revivirán dulces épocas que creíamos olvidadas, que nos reeditarán en la memoria almanaques que pensábamos clausurados".[41] Con este volumen comenzó a aparecer una doble codificación (además de LP 12 335 apareció con el número IES 34, estéreo).

Según el orden del catálogo, *Con sabor y color, creaciones instrumentales de la Estudiantina López* (LP 12 410/ IES 13 78) fue su tercera producción discográfica. De ella se afirma que es "factor y huella musical de la ciudad nocturna que esta noble estudiantina edifica con sus tiples, bandolas y guitarras, en cuyos vientres vegetales y en cuyas cabelleras metálicas está la música en colores, repleta de aromas, de solera, de recuerdos".[42]

Las notas de Gabriel Cuartas Franco que acompañan a esta producción mencionan un paisaje urbano, a pesar de que la foto de la carátula representa el mercado de Santa Rosa, un municipio antioqueño:

> Es pues, ésta, la historia y su música de aquellos idos tiempos, que si superviven gloriosa y gratamente en la memoria, ello se debe en buena parte al nunca claudicar de nuestras estudiantinas, tan amorosamente siempre aferradas a la piel nocturna del paisaje urbano, al estar enhebrando, con sus cuerdas y aire las últimas horas de la noche con las primeras del día y volviendo, así, presente aquellos pasados, cuyo color es éste y cuyo calor aún está en el corazón de todos [...].[43]

Éste es el primer volumen de estudiantinas producido en Sonolux en que se menciona el sonido estereofónico, bajo el código IES 13-78; es probable que esta clasificación fuera exclusiva para este nuevo formato.

*Flor de ilusión y más música de ayer por la Estudiantina López* (LP 12 513/ IES 13 144) corrobora en su contra carátula su cercanía temporal a la Estudiantina Sonolux, pues el

---

[41] Sonolux. *Su majestad la Estudiantina López.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. [Grabación sonora].
[42] Sonolux. *Con sabor y color, creaciones instrumentales de la Estudiantina López.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. [Grabación sonora].
[43] Ibíd.

disco aparece promocionado en la carátula del disco *De fiesta con la Estudiantina Sonolux,* publicado cerca de 1955. No se menciona su publicación en sonido estéreo.

*Más alegría con la Estudiantina López al estilo de antes* (IES 13 914) apareció con sonido estereofónico, aunque el disco "ha sido especialmente fabricado para que pueda ser usado también en aparatos monofónicos, [por tanto] en ambos casos se obtendrán excelentes resultados en fidelidad y sonido".[44]




Foto 34. *Trago a los músicos. Estudiantina López.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1970. 30.5 x 30.5 cm. Zeida – Codiscos. *Trago a los músicos. Estudiantina López*. Medellín, Zeida – Codiscos. [Grabación sonora]. Colección de Arturo Vahos.

No es gratuito que se asocie la bohemia a algunas expresiones de la música popular colombiana. Por otra parte, según Juan Fernando Molina, el músico de la foto que tiene la flauta, no era flautista; la flauta la tocaba Alcides Lerzundy, que no aparece allí. Sin embargo, los cuatro personajes, son todos miembros de la familia López.

Después de grabar estos discos, la estudiantina realizó una serie de grabaciones con otras casas discográficas de la ciudad y del país: *Trago a los músicos* (LDZ 20329/ ELDZ

[44] Sonolux. *Más alegría con la Estudiantina López al estilo de antes*. Medellín, Sonolux, *ca*1960. [Grabación sonora].

731), *Hagamos la fiesta con la Estudiantina López* (LDZ 20338/ ELDZ 773) y *De parranda con la Estudiantina López* (LDZ 20425/ LDZ 929) —este último publicado en sonido monofónico— fueron producidos por Zeida – Codiscos, sin ningún tipo de comentario o texto editorial. *Estudiantina López,* a través del sello Fabuloso (LPT 912127), tampoco tuvo textos editoriales. *Disco Colombia* (FM 5013), con Montilla Records,[45] fue fabricado por Manufacturas Ajover y distribuido por Discos Orbe Ltda., de Bogotá. Según la nota editorial de Montilla Records, "es un acontecimiento histórico la aparición del primer álbum de larga duración en Discos Colombia. Será perdurable el recuerdo de este magno suceso, tan grande y de tanto significado para una empresa que así da un paso en firme hacia su mayor progreso".[46] Está grabación se hizo probablemente hacia finales de los años setenta.

**Estudiantina Los Cuatro Ases**

También hubo dos agrupaciones con este mismo nombre. La primera Estudiantina Los Cuatro Ases, como se explicó en el capítulo dos, existió a principios de los años cuarenta; la segunda, cuyo testimonio quedó grabado en el disco *De mis recuerdos* (IES 13-90) de Sonolux, fue una especie de "ticket para que el alma enamorada [pudiera] viajar al hondo y rumoroso seno del siempre anciano, siempre nuevo espíritu de la noche colombiana".[47] El disco, grabado alrededor de 1960 en Sonolux, es el resultado de una "pequeña y a la vez gigantesca estudiantina", que en su composición de tiple, guitarra, clarinete y trompeta, rememoró no solo a agrupaciones como la vieja Jazz Nicolás, al Conjunto Gonzalo Vidal, más cercano en el tiempo, o a la primera agrupación de los Cuatro Ases, que recorrió algunos escenarios de la radio local, como la Emisora Claridad de los años cuarenta,[48] sino también a la Estudiantina de Edmundo Arias, contemporánea suya.

---

[45] "Casa disquera especializada en música ibérica; era representada en Colombia por Manufacturas Ajover". Véase http://www.museovintage.com/imagenes/1950_montilla.htm [acceso: 5 de Noviembre de 2008]
[46] Montilla Records – Discos Orbe. *Disco Colombia. Estudiantina López*. Bogotá, Discos Orbe, *ca.* 1980. [Grabación sonora]. Colección de Gonzalo Molina. Discos Colombia, según la misma editorial, es el nombre de la patente encargada en Discos Orbe, de la selección y publicación de los ritmos tradicionales del país.
[47] Sonolux. *De mis recuerdos. Estudiantina Los cuatro ases*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1960. [Grabación sonora].
[48] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.

La Estudiantina Los Cuatro Ases estaba integrada por Antonio Ríos en el tiple, León Cardona en la guitarra, Pedro Nel Arango en el clarinete y Francisco Castrillón en la trompeta, quienes reaparecieron en la época en que Pedro Nel Arango regresó a Medellín después de tocar con la Banda Nacional en Bogotá, es decir, hacia 1959.[49]

Antonio José Ríos Ocampo, "Silga" Ríos, (véase foto 35) era oriundo de Abejorral. Fue clarinetista de la banda de su pueblo, a la cual ingresó cuando tenía nueve años, y de la Banda de la Universidad de Antioquia. Gracias a su herencia musical, que venía de su padre, y a su posterior formación como intérprete y arreglista, se posicionó rápidamente en el círculo de la grabación y la dirección musical. Por eso no solamente fue reconocido como uno de los mejores ejecutantes de bandola, tiple y guitarra de la época, sino que además fue requerido constantemente por contemporáneos suyos, como Luis Uribe Bueno y León Cardona, para hacer grabaciones con ellos, debido a su excelente lectura musical.[50]

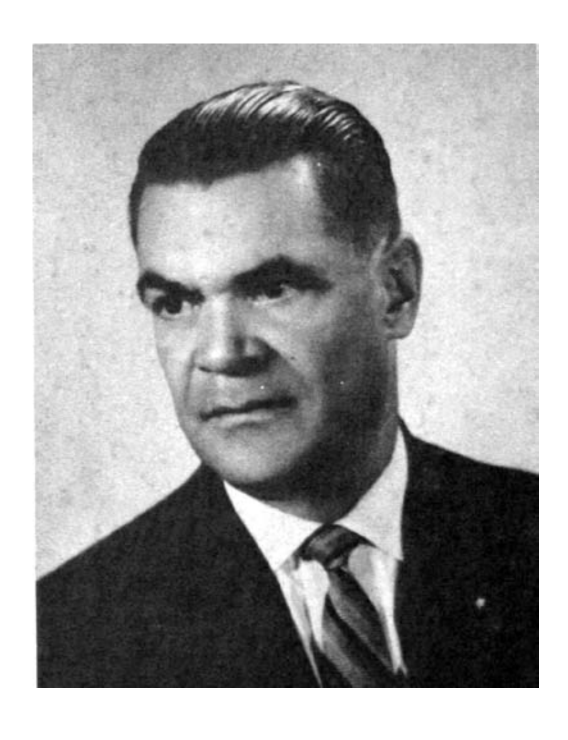


Foto 35. *Antonio Ríos, "Silga"*. Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1960. 11 x 8.5 cm. Fuente: Sonolux. *De mis recuerdos. Estudiantina Los Cuatro Ases.* Medellín, Sonolux, *ca*. 1960. [Grabación sonora].

Ríos fundó el Trío Víctor, "con el cual se fue a sentar reales a Lima, la de los virreyes, para regresar luego a su propio patio y ligar su experiencia, inspiración, fama y

[49] Pedro Nel Arango Arango. Entrevista personal. Medellín, 3 de agosto de 2007.
[50] León Cardona García. Entrevista personal. Medellín, 23 de agosto de 2007.

conocimientos a los primeros conjuntos músico-vocales de la tierra, Obdulio y Julián".[51] Como cantante, Antonio Ríos formó los duetos Ríos y Mariscal,[52] y Peronet y Ríos,[53] con los cuales dejó algunas grabaciones; también participó en numerosas producciones discográficas haciendo la primera voz a Obdulio Sánchez, del dueto Obdulio y Julián, y otras con Chava Rubio y Myriam Araque.[54] Ríos fue director de la Asociación y del Coro de Cantantes de Colombia, Adecol, agrupación ganadora de uno de los Festivales Folclóricos de Manizales,[55] que se convirtió posteriormente en Cantares de Colombia, conjunto que convocó los mejores músicos y cantantes de la época. "Silga" Ríos murió el 18 de julio de 1991.[56]

Pedro Nel Arango Arango nació en Armenia, capital del departamento de Quindío, el 17 de agosto de 1927, y murió el sábado 17 de mayo de 2008, a consecuencia de una neumonía severa. Hijo de Abel Arango, quien murió cuando Pedro tenía 12 años, y Ana Arango, ambos oriundos de Copacabana, Antioquia, su afición por la música comenzó desde muy pequeño, cuando dedicaba toda su atención a escuchar la Banda de Copacabana, que dirigía Miguel Montoya.[57] Arango cuenta que, siendo muy joven, el maestro Montoya, su primer tutor, le ofreció dos instrumentos que estaban desocupados: un cornetín, nombre usado en ese tiempo para la trompeta, y un clarinete. Entonces escogió el instrumento que lo iba a convertir en uno de los mejores clarinetistas que haya tenido la ciudad a mediados del siglo XX. Casi de inmediato ingresó a la Banda de Copacabana; posteriormente a la Banda de Girardota, con Jesús María Jiménez. En una ocasión, Roberto Vieco, director de la Banda Departamental, le propuso a Arango entrar a estudiar a Bellas Artes, y como éste le dijo que sí quería, pero que no tenía dinero ni para los pasajes, Vieco le ofreció una beca para que comenzara sus estudios. "La acepté y me vine a Medellín, dos veces semanales, los martes y los viernes; las clases de solfeo eran de cinco a siete de la noche, y las de clarinete de siete a ocho. Y como en ese tiempo no había bus para Copacabana a esa hora si

[51] Sonolux, *De mis recuerdos,* op. cit.
[52] Con Ricardo Mariscal.
[53] Juan Ernesto Peronet perteneció al famoso dueto Peronet e Izurieta.
[54] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.
[55] Zeida – Codiscos. *Valores Musicales de Colombia, vol.4. Manuel Ruiz "Blumen" - Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1963. [Grabación sonora].
[56] Serna Serna, Carlos Emilio. *Su artista favorito*. Medellín, Gráficas Superamigos, 1993, p. 113.
[57] Pedro Nel Arango Arango. Entrevista personal. Medellín, 3 de agosto de 2007.

no que el último que salía era a las seis, me tocaba irme en uno de Bello y luego a pie hasta Copacabana. Llegaba a las once o doce de la noche".[58] De esta manera pudo ingresar a la Banda Departamental. Al poco tiempo, mediante convocatoria pública que presentó en Bogotá, donde ocupó el primer puesto, ingresó a la Banda Nacional. Por recomendación del maestro José Rozo Contreras inició su carrera en el Conservatorio Nacional, donde estudió armonía y dirección bajo su orientación, y clarinete, con el maestro Roberto Mantilla; permaneció en el conservatorio entre 1946 y 1958. A su regreso a Medellín, entró como primer clarinete de la Banda del Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia, dirigida por Joseph Matza, y como profesor de la Facultad de Artes, donde se jubiló en 1977.

Según Arango, los cuatro músicos se reunían "dos veces semanales en el salón donde ensayaba la Banda, en la Galería del Arte situada en Perú con Palacé. [Se presentaron muchísimas veces] hasta que el doctor [Guillermo León Valencia], cuando subió de presidente, prohibió la música en sesiones solemnes y en actos públicos. Desde eso no volvimos a tocar en público".[59] La agrupación se desintegró después de unos cinco años porque Castrillón se fue para Bogotá, Cardona pasó a Sonolux, Ríos fue nombrado docente (y se tuvo que dedicar a viajar para dar sus clases) y Arango entró al Quinteto Típico Nacional, al cual le dedicó muchos años (véase foto 36).

---

[58] Ibíd.
[59] Ibíd.

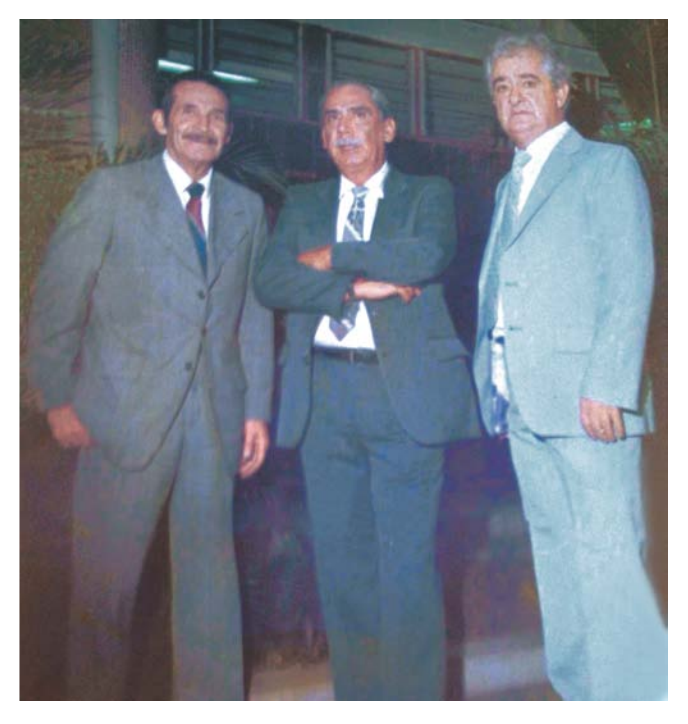


Foto 36. [Gabriel Uribe García, León Cardona García y Pedro Nel Arango Arango. Integrantes del Quinteto Típico Nacional]. Fotógrafo sin identificar. *ca.* 1988. [28 x 21.5 cm.]. Fuente: Colección personal de Pedro Nel Arango Arango.

La Estudiantina Los Cuatro Ases fue la primera agrupación que grabó comercialmente bajo el nombre de estudiantina, sin ajustarse al modelo de bandolas, tiples y guitarras, que resurgió con la Estudiantina Sonolux y que iba a predominar durante las siguientes tres décadas en la industria discográfica nacional. Una característica importante de dicha grabación fue la función melódica que cumplió el tiple, entremezclado con un instrumento bastante disímil en la configuración orquestal de nuestras agrupaciones, como es la trompeta. No obstante haber conseguido equilibrio en los arreglos y en los fraseos, algunos pasajes del tiple no logran total claridad debido a problemas de digitación.

**Estudiantina Fuentes**

La Estudiantina Fuentes, como las demás estudiantinas que surgieron alrededor de la empresa discográfica, también fue una agrupación dedicada a la sala de grabación, es decir, tampoco se presentó en público, hasta donde se tiene información; en total, su producción discográfica fue de seis volúmenes. Una característica de estas producciones es su relación directa con las innovaciones tecnológicas, pues en las carátulas de unas pocas grabaciones con el Dueto de Antaño y Los Tolimenses, o en otras más antiguas, como la

del pasillo *Triunfo,* de Nano Pasos, y el pasodoble *Gallito*, puestas en discos de 78rpm, se publicitaba la invención del sonido en estéreo, el sonido cuadrafónico, la alta fidelidad o el casete, lo cual da indicios también de su popularidad y permanencia entre el público, a pesar de no haber conservado los intérpretes iniciales. También se puede evidenciar su adscripción a un repertorio de pasillos y ritmos populares bailables de otros países, que el grupo fue intercalando en sus producciones, generalmente alejado de los esquemas formales de la Estudiantina de Terig Tucci, la Estudiantina Sonolux o la Estudiantina Iris.

El disco *Colombia canta en stereo* (FLP 0056), "el primero en su clase grabado en el país en stereo", según discos Fuentes, tuvo varias ediciones. La primera fue incluso elogiada por el presidente Alberto Lleras Camargo, quien en su "visita que hizo a Medellín el 26 de agosto último [1961], admira y elogia el disco de larga duración" (véase foto 37).[60] En la misma producción, su editor Marco T. Barros Ariza, "Markoté", se refiere así al bambuco *Antioqueñita* de Pelón Santamarta: "La expresión sentida, la evocación sentimental del amor hogareño, encuentran en los diversos aires interioranos la manera de enaltecer a ese ser que acompaña a todas horas el inconfundible labriego montañero. Es ella, la mujer, quien ha alimentado la veta inspiradora del compositor serenatero".[61]

[60] Fuentes. *Colombia canta. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1961. [Grabación sonora].
[61] Fuentes, *Colombia canta,* op. cit.

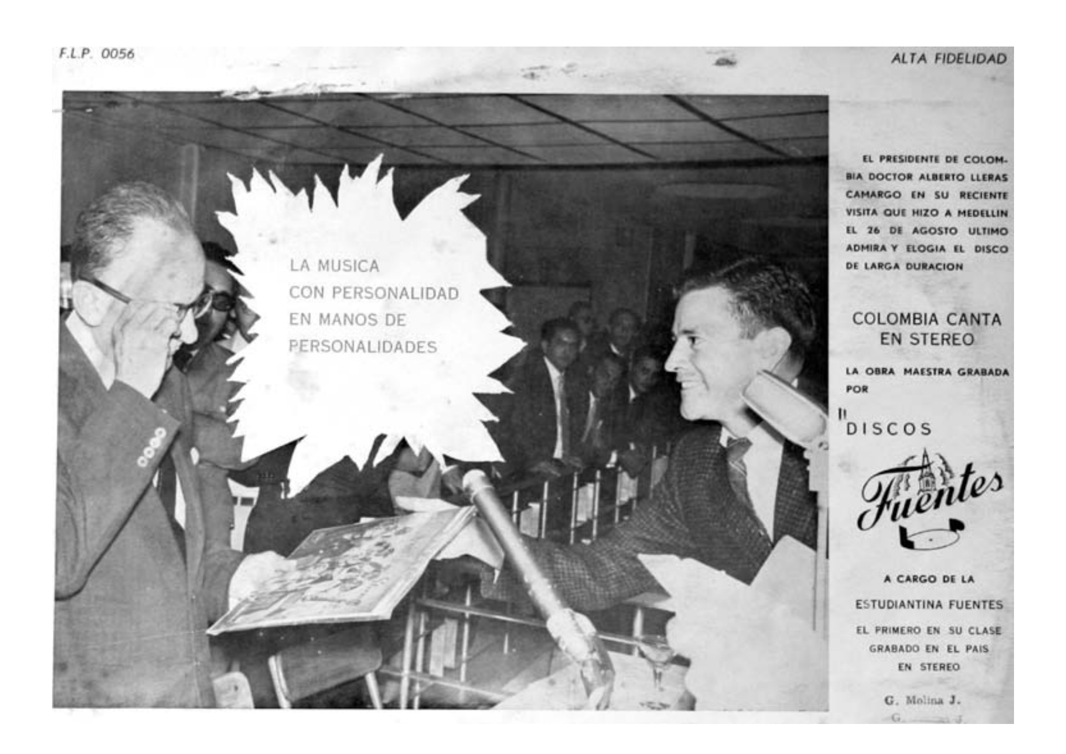



Foto 37. [Contracarátula del disco Colombia canta en stereo de la Estudiantina Fuentes]. Fotógrafo sin identificar, 1961. 19.2 x 24 cm. Fuente: Fuentes. *Colombia canta en stereo. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1961. [Grabación sonora].

Alberto Lleras Camargo vino a Medellín a inaugurar el primer centro industrial del Sena en el país, ubicado en el barrio El Pedregal, al noroccidente de la ciudad. En su recorrido, desde el aeropuerto Olaya Herrera hasta el Sena, visitó algunas industrias de la ciudad. *El Colombiano.* Medellín, sábado 26 de agosto de 1961, p. 23. En la foto aparece Alberto Lleras Camargo observando el disco *Colombia canta en stereo*; a su lado, el periodista Oscar Salazar Montoya, “Racso”.

La selección de piezas de este volumen son obras del cancionero popular de principios del siglo; “gratamente mezclado con los aires colombianos, [encontramos] el pasodoble *El gallito*, esa melodía española que los colombianos hemos tenido como nuestra por su popularidad, por su gran influencia en el gusto popular, ya que se ha bailado, se ha

escuchado en las noches de placer, de romances y hasta en ratos de nostalgia", apunta Markoté. En la siguiente edición de este acetato se encuentra impresa, en su contra carátula, una carta de Hernán Escobar Escobar, fechada el 7 de diciembre de 1961,[62] que exalta la "magnífica ejecución de sus instrumentos, [...] la alta categoría de su fidelidad y [...] la escogencia de nuestra música nacional [realizada en] el primer disco de la gran Estudiantina Fuentes"; igualmente, Escobar menciona el obsequio de varios ejemplares a personas de la Voz de los Estados Unidos, de la OEA, de la Sala de Música de las Naciones Unidas y de la Casa Blanca, incluido el presidente Kennedy, a quien "tuve oportunidad de hacerle el significativo obsequio [...] con el objeto de hacer algo por nuestra olvidada música, que sin duda alguna es una de las más bellas del mundo".[63] En esta reedición, así como en las siguientes (FLP 0058, FLP 0072 y FLP 0094), se puede constatar la participación de la familia Fuentes en la producción del volumen, pues la dirección general es de Antonio Fuentes, y la ingeniería de sonido, de José María Fuentes. La fotografía de *Colombia canta en stereo* es de Ivo Romani.[64]

*Aires internacionales* (FLP 0058) también tuvo dos ediciones. En su primera portada incluyó la imagen de un boeing de Avianca surcando las montañas, y en la segunda representó a sus músicos recostados sobre un avión bimotor blandiendo sus instrumentos, ya que "*Aires internacionales* puede muy bien ser el título de un programa cuidadosamente elaborado por usted con el fin de mostrar a sus amigos 'lo que va de ayer a hoy'", según su editor José Luis Logreyra,[65] quien agrega que Discos Fuentes "tenía entre manos la obligación de mostrar una fase 'más internacional' del maravilloso conjunto, que con la acertada dirección del clarinetista y arreglista Efraín Herrera, había arrancado entusiastas comentarios en Colombia desde el más sencillo 'dilextante' hasta el propio Dr. Alberto Lleras Camargo, presidente de la República".[66]

*Otra vez la Estudiantina Fuentes* (LP 0094) fue un volumen monofónico, publicado "en las postrimerías de [1962]", de acuerdo con un calendario de Coltejer publicado en la

---

[62] Hernán Escobar Escobar fue escritor de literatura costumbrista antioqueña, columnista del periódico *El Colombiano* y director del Archivo Histórico de Antioquia.
[63] Fuentes, *Colombia canta,* op. cit.
[64] Fotógrafo italiano, realizador y productor de cine, radicado en Medellín en 1949.
[65] Fuentes. *Aires internacionales. Estudiantina Fuentes.* Medellín, *ca.* 1961. [Grabación sonora].
[66] Ibíd.

fotografía de la carátula. Esta fecha confirma la celeridad en la publicación de este disco con respecto a los anteriores, pues "desde aquel día histórico en que un presidente en ejercicio fue gratamente sorprendido con el primer volumen de música grabada en los estudios de Discos Fuentes, música ésta ejecutada brillantemente por el grupo de solistas colombianos al estilo de nuestras típicas "Estudiantinas", la fábrica a todo lo largo de más de un año ha lanzado al mercado consumidor discómano nacional dos trabajos [*Colombia canta en stereo* y *Aires Internacionales*]", afirma José Luis Logreyra, editor del disco.[67] La fotografía de esta producción es de Hugo Molina (véase foto 38).




Foto 38. *Estudiantina Fuentes.* Hugo Molina, 1962. 30.5 x 30.5 cm. Fuente: Fuentes. *Otra vez la Estudiantina Fuentes. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1962. [Grabación sonora].

En el clarinete, el célebre Ramón Paniagua Ruiz; en la flauta, Luis Gaviria.

En *El Cafetero* (FLP 0072), "nuevos senderos de triunfo recorren ágiles, las inspiradas notas tradicionalistas de nuestra música auténticamente montañera. Música de ensueño que reposa, con el carácter firme de lo eterno, adormecida entre los majestuosos pliegues de nuestra arrugada geografía".[68] En este volumen la Estudiantina Fuentes también tuvo la dirección del "connotado artista colombiano maestro Efraín Herrera" (véase foto 39). Aunque el código del disco es inferior al volumen LP 0094, correspondiente a *Otra vez*

[67] Fuentes. *Otra vez la Estudiantina Fuentes. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1962. [Grabación sonora].
[68] Fuentes. *El cafetero. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1962. [Grabación sonora].

*La Estudiantina Fuentes*, esta publicación de *El Cafetero* es posterior, pues en las notas editoriales de *Otra vez*, aquélla no se mencionó.



Foto 39. *Efraín Herrera.* Ivo Romani, *ca.* 1961. 10.1 x 6 cm. Fuente: Fuentes. *Aires internacionales. Estudiantina Fuentes.* Medellín, *ca.* 1961. [Grabación sonora].

La Estudiantina Fuentes fue dirigida por Efraín Herrera, quien tocó allí saxofón y clarinete. Herrera era músico de planta de Fuentes.

Con *Mi rancho bonito* (LP 200502), publicación en la cual la empresa utilizó un sistema de grabación en "Stereo 4 canales Cuarta Dimensión", Discos Fuentes hace una apología de sus nuevos estudios para la producción del sonido cuadrafónico, "ya que ésta es la primera vez que se efectúa una grabación con Profundidad, como lo pueden observar en la presencia de los instrumentos que, como el contrabajo, a pesar de tener redondez inigualable tiene la calidad de un instrumento que no obstante ser rítmico no deja de ser melodioso".[69] Si es cierto que "hace 9 años Discos Fuentes S.A. lanzó al mercado, también, por primera vez el novedoso sistema 'Stereofónico', en grabaciones hechas con artistas nacionales", quiere decir que esta publicación es de 1968 aproximadamente. En esta grabación la Estudiantina Fuentes "se reencuentra con sus admiradores luego de prolongada ausencia [...] ahora más que nunca solicitada para matizar los lanzamientos fonográficos del

[69] Fuentes. *Mi rancho bonito. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, *ca.* 1968. [Grabación sonora]. No obstante, en esta grabación se utilizó un guitarrón en vez de un contrabajo, como lo advierte más adelante Juan Fernando Molina.

momento”.[70] Se debe tener en cuenta que el número de catálogo es un volumen previo a *Mi lira y mi rancho,* que ya había comenzado a salir en casete.

Juan Fernando Molina afirma que la grabación de *Mi rancho bonito* contó en esta oportunidad con la dirección de Jesús Zapata Builes, pues ya Efraín Herrera había dejado el grupo; Zapata también interpretó la bandola en todos los “números”.[71] Según Fernando Molina,

> [...] la Estudiantina Fuentes nunca empleó contrabajo sino que [empleó] un guitarrón que tenían [...] de su dotación de instrumentos para música de mariachi [...]. En los primeros discos, el director artístico y el que tocaba el clarinete fue Efraín Herrera, que era como el segundo a bordo de la Orquesta de Lucho Bermúdez. Antioqueño también, de Anzá, todavía vive en Bogotá. Le dicen “Payito” Herrera. Él fue como el director artístico de la Estudiantina Fuentes en los dos o tres primeros LP´s. Después siguió Ramón Paniagua [Ruiz], y uno de ellos que se llama *Mi rancho bonito* yo creo que fue de lo único que hizo Jesús Zapata en donde tocó de oído, no, o de memoria, más bien. Uno que se llama *Mi rancho bonito,* él toca la bandola pero sin arreglos escritos. Y ahí tocaron flauta Luis Gaviria, discípulo de Gabriel Uribe, y Ramón Paniagua [Ruiz], clarinete; Gilberto López, que era de la Estudiantina López de Sonolux, tocaba el guitarrón, si no me falla la memoria; tiple, creo recordar que era Rafael Ortiz, porque yo asistí a una parte de esa grabación en los estudios de Fuentes; creo que estaba Rafaelito, como le dicen, que todavía vive, pero está muy mal… y Jesús Zapata tocando de memoria.[72]

*Mi lira y mi rancho* (LP 200521), a pesar de estar publicado en acetato, apareció inicialmente en casete, según testimonio de Gonzalo Molina y según el catálogo de la empresa con el número CS 900521, aproximadamente en 1970, cuando Discos Fuentes comenzó a fabricar este tipo de formatos.[73] Por eso su número de catálogo es posterior a las otras publicaciones, lo cual indica que se trata de una reedición.

Es importante señalar que el listado de obras de la Estudiantina Fuentes corresponde a piezas del repertorio de los duetos bambuqueros de los años cincuenta, con solo tres obras

---

[70] Fuentes, *Mi rancho bonito,* op. cit.
[71] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[72] Ibíd.
[73] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.

al final en ritmos de porro, marcha y pasodoble. Las otras publicaciones tienen ritmos de *fox*, vals y nuevos pasodobles.

**La Estudiantina Iris y otras creaciones de Jesús Zapata Builes**

Jesús Zapata Builes (véase foto 40) nació el 30 de agosto de 1916 en Quimbayo, vereda del municipio de San Jerónimo, al occidente del departamento de Antioquia.[74] Su infancia la pasó entre su lugar de residencia y el municipio de Sopetrán, donde su padre tenía un negocio y donde además Alejandro Zapata, su hermano, tocaba en la banda municipal. Su primer acercamiento a las cuerdas lo tuvo a través de un grupo conformado por Eudoro García, guitarrista y fabricante local de instrumentos, Luis Flórez, intérprete del violín, José Ángel Carballo, tiplista, y un bandolista de quien no recuerda su nombre.[75]

La bandola la aprendió a tocar en su casa, a la edad de seis años, viendo ensayar a su hermano Carlos con dos primos suyos, Isidro y Juvenal Builes, en el tiple y la guitarra respectivamente; con ellos salía a las fiestas, donde comenzó a vencer su carácter con cada interpretación que le pedía el público. Su mamá, doña María de Jesús Builes, fue quien le enseñó las primeras obras: tres pasillos de Nicolás Torres, uno de ellos llamado *La Floresta*. Cuando Jesús cumplió nueve años perdió a su madre, de cuarenta y cuatro años de edad, y a su hermana mayor, Hermelina, de veinte, quienes no resistieron una crisis de fiebre tifoidea; el joven músico, quien también contrajo la enfermedad, pudo superarla, no sin dolorosos padecimientos.

Desde esos años jóvenes, Jesús Zapata venía reelaborando en su mente las melodías de la Estudiantina de Terig Tucci (cuando el arpa laúd de *El retorno* era el instrumento de moda que se escuchaba en las viejas vitrolas que rondaban la bucólica plaza del pueblo), hasta que llegó a Medellín en 1934, a los dieciocho años de edad, en un momento en que la ciudad estaba en pleno crecimiento. Aquí encontró un espléndido edificio Carré, que

---

[74] La biografía completa del maestro Zapata puede consultarse en el libro: Tobón Restrepo, Alejandro. *Cuerdas andinas colombianas. Versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín, Universidad de Antioquia – Ministerio de Cultura – Comfenalco – Gobernación de Antioquia, 2005; y en el disco compacto: Trío Instrumental Colombiano. *De los Andes*. Medellín, Universidad de Antioquia, Grupo Valores Musicales Regionales, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA, 2003. [Grabación sonora + Folleto].

[75] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.

muchas veces fue su lugar de descanso, cuando tímidamente empezó a recorrer los cafés de Junín tratando de imprimir un nuevo efecto a su bandola y de imitar con soltura las notas de un banjo —que por cierto "tocaba muy bien", según el mismo maestro—, y que cada vez se convertía en la obsesión de los tertuliaderos y bailaderos del centro; así lo hacía sentir la Jazz Nicolás, banda que era la reina, que tenía "mucha categoría"[76] y que cobraba caro por tocar los pegajosos y modernos ritmos que llegaban del norte.

Pero más allá del interés económico, prevaleció en el maestro su afán por formarse, lo cual fue detectado por notables personajes del mundo académico de Medellín en aquella época. Con no menos esfuerzo que al principio, comenzó entonces su carrera profesional en el Instituto de Bellas Artes en 1941. Allí tomó clases con Eusebio Ochoa, quien ponía a dialogar su experiencia de giras y presentaciones con las nuevas formas de enseñar lectura y guitarra, y con Gabriel Mejía, quien a finales de los treinta, con la colaboración de su esposa, organizaba vistosos conciertos de niños y niñas tocando mandolina, vestidos con la emblemática peluca de las cortes europeas en legendarias noches de formalidad y afectación en el rejuvenecido Teatro Bolívar. También conoció a músicos del medio, tales como Eliseo López (quien recorría con su bandola momentos gloriosos de la Lira Antioqueña en los pasillos instrumentales que su compañero Nicolás Torres compuso), el Conjunto Gonzalo Vidal (de Emilio Antonio Velásquez Estrada, "Millo") y la Estudiantina Los Cuatro Ases (dirigida por "Silga" Ríos). Más adelante logró media beca en el Instituto, gracias a su calidad académica, y comenzó sus estudios de violín con Jorge Gómez.

Entre 1952 y 1956 trabajó como violinista en La Voz de Medellín, donde "hacíamos muchas cosas buenas [y] había mucho movimiento", y donde formó, entre 1954 y 1955, el Cuarteto de Cuerdas de Medellín, compuesto por dos violines, una viola y un violonchelo.[77] También hizo una grabación con bandola para la película *Colombia Linda, la patria en sus bailes y canciones*, producida en 1955 por Camilo Correa Restrepo.[78] Luego trabajó varios años como violista en la Orquesta Sinfónica de Antioquia y en otras agrupaciones

[76] Ibíd.
[77] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.
[78] "Colombia linda. La patria en sus bailes y canciones" [en línea], disponible en http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/largometrajescv02.pdf [acceso: 5 de noviembre de 2008].

pertenecientes a diferentes industrias de la ciudad, como Sonolux y Codiscos.[79] En esta empresa, Jesús Zapata fundó la Estudiantina Iris hacia 1961 (véase foto 41).[80]



Foto 40. *Jesús Zapata Builes.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1963. 8.7 x 6.9 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Recuerdos de la patria. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. [Grabación sonora].

La producción discográfica de la Estudiantina Iris consistió en cinco volúmenes, realizados en Codiscos, bajo el sello Zeida: *Joyas colombianas* (LDZ-2087), *Recuerdos de la patria* (LDZ-2094), *Joyas colombianas volumen 2* (LDZ-20203), *Valores Musicales de Colombia, Emilio Murillo, volumen 5* (LDZ-20244) y *Recuerdos de la patria volumen 2*

[79] Tobón Restrepo, Alejandro. *Cuerdas Andinas Colombianas. Versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín, Universidad de Antioquia – Ministerio de Cultura – Comfenalco – Gobernación de Antioquia, 2005, p. 10.

[80] Respecto a la fecha de aparición de la Estudiantina Iris hay información contradictoria. En el archivo personal del maestro, específicamente en una autobiografía y en una hoja de apuntes que utilizó para dictar una conferencia sobre la historia de las estudiantinas en la ciudad, que dio en la Escuela Popular de Arte en 1983, consta que el origen de su grupo fue hacia 1963, cuando se desvinculó de Sonolux y comenzó a trabajar en Codiscos; esta fecha también se corrobora en el folleto de mano del evento Panorama Folklórico de Colombia, realizado en 1977, donde hay una pequeña biografía del maestro y se menciona el año de fundación de su estudiantina. Sin embargo, una de sus hijas, María Helena Zapata Hernández, en su tesis de grado como comunicadora social de la Universidad Pontificia Bolivariana en 1998, indica que el año de aparición de dicha agrupación fue en 1962. No obstante, una foto del maestro y otra del primer grupo de integrantes que apareció publicada en el disco *Joyas Colombianas,* primera producción de la estudiantina, tienen la firma de un fotógrafo, llamado Álex, con el año 1961. Es probable que el maestro haya conformado el grupo hacia 1961, pero debido a su alto grado de exigencia interpretativa haya postergado su publicación durante dos años, mientras las obras alcanzaban la madurez requerida.

(LDZ-20258). La Estudiantina Iris duró el tiempo que se hicieron las grabaciones. "Yo creo que nos demoramos muy poquito […] porque grabábamos muy ligero la tanda, en un ratico grabábamos cuatro o cinco números. Creo que demoraría por ahí un año, tal vez los dos años, algo así [...] Después se acabó, totalmente", sin realizar ninguna presentación en público, afirma Zapata.[81]

El nombre de la agrupación fue idea de Isabel "Chava" Rubio, una de sus integrantes. En la primera grabación, la estudiantina estaba integrada por el maestro Zapata y Manuel "El ovejo" Ríos, en las bandolas, "Chava" Rubio y Marco Tulio Villegas en los tiples, Rodrigo Montoya en la guitarra, Samuel Uribe en el contrabajo y Hernando Díez en los ritmos, güiro y guacharaca. "Ese grupo se hizo para suplir una idea que tenía la fábrica de hacer música vieja, un poquito de música para recordar", asegura Zapata;[82] además, por que con este disco la compañía auspiciaba la obra que venía haciendo el maestro, según Efraín Arce Aragón, editor del volumen, pues "en la actualidad escasean las estudiantinas".[83] Según Zapata, el primer disco fue prensado por la Capitol en Estados Unidos "donde el público norteamericano lo disfrutó mucho".[84] Una parte de las notas editoriales está en inglés.

El segundo volumen de la Estudiantina Iris, cuya

> […] música […] bien pudiera ser la fisonomía del pueblo colombiano, puesto que lo típico solamente es positivo cuando expresa la alegría y las diversas emociones de un pueblo […]. Le fueron agregados […] otros instrumentos musicales que le [dieron] a la agrupación una notable y excelente armonía y una gran riqueza de expresión a las melodías, [elementos] perceptibles aun para aquellos que no poseen grandes conocimientos musicales, pero que se emocionan simplemente con la música de la patria.[85]

Los nuevos integrantes de la agrupación eran: Gabriel Uribe en la flauta y el clarinete, Luis Gaviria en la flauta, Jorge Gómez y Margot Levy en los violines y Boleslav

---

[81] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.
[82] Ibíd.
[83] Zeida – Codiscos. *Joyas colombianas. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. [Grabación sonora].
[84] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.
[85] Zeida – Codiscos. *Recuerdos de la patria. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. Notas de Efraín Arce Aragón. [Grabación sonora].

Ziarko en el contrabajo. Marco Tulio Villegas pasó a interpretar la guitarra; la percusión la hicieron Jesús Zapata e Isabel Rubio, y en algunas ocasiones el Mono Díez.[86] La información de la contra carátula también tiene algunas líneas en inglés, referidas al éxito del primer volumen, que conllevó a la publicación de este nuevo disco, así como a algunos compositores nuestros cuyo aporte a la música *represent the highest expression in our vernacular music*.



Foto 41. *Estudiantina Iris.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1963. 6.5 x 9.6 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Recuerdos de la patria. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. [Grabación sonora].

En el tercer disco, *Joyas colombianas volumen 2,* se exalta de nuevo la calidad y el impacto del primer volumen, pues fue "el paso más firme dado por una empresa grabadora de discos, en nuestro país, para la completa divulgación de la música colombiana".[87]

[86] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.
[87] Zeida – Codiscos. *Joyas colombianas volumen 2. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca*. 1963. [Grabación sonora].

Incluso se le atribuye al maestro Zapata cualidades de "apóstol de la música colombiana" por haberse convertido en su defensor.[88] En esta oportunidad los integrantes de la estudiantina fueron Jesús Zapata y Manuel Ríos (bandolas), Rodrigo Montoya y León Cardona García (guitarras), Isabel "Chava" Rubio y Marco Tulio Villegas (tiples) y Hernando Díez (guacharaca y cocos). Si bien en la fotografía de la carátula no utilizaron atuendos con sombrero y alpargatas, elementos que los medios comerciales ya reclamaban para exaltar los ideales de nación, sus integrantes posaron con un impecable vestido de corbata y pañuelo en el bolsillo, al frente de una especie de kiosko, armado para el efecto y adornado con mazorcas, donde se expende aguardiente, vino Cinzano y cigarrillos Pielroja sin filtro.

El cuarto acetato, *Valores Musicales de Colombia, Emilio Murillo, volumen 5,* perteneció a una colección de cinco volúmenes que inició Lisandro Varela con la Estudiantina Melodías de Colombia, dedicada a diferentes compositores del país. El fotógrafo, "Álex" simplemente, fue el encargado de las fotos de la carátula. Si bien los primeros números de la colección contenían una copiosa información sobre los compositores y arreglistas encargados de la producción, este volumen ahora no estaba acompañado de información relevante. Mucho menos el último disco de Iris, *Recuerdos de la patria volumen 2,* que ni siquiera incluyó el nombre de los intérpretes, aunque según las fotos de la contra carátula son idénticos al primer volumen, pero sin clara correspondencia. En esta última grabación participaron Julián Vieco (violín), Gabriel Uribe (flauta, clarinete y saxo alto), Jesús Zapata (bandola), Rodrigo Montoya (guitarra) e Isabel "Chava" Rubio (tiple).[89]

Se puede observar que los volúmenes de *Joyas colombianas* se ciñeron al formato de cuerdas solamente, mientras que *Recuerdos de la Patria* se diversificaron hacia las cuerdas frotadas y las maderas. Ello explica los cambios que tuvo que hacer el maestro Zapata en la base musical de algunos intérpretes, especialmente en *Joyas colombianas*, pues "los muchachos leían poco […] y aunque las guitarras tocaban bien, eran muy tímidas.

[88] Ibíd.
[89] Según testimonio directo de Julián Vieco obtenido por Gonzalo Molina.

¿Usted sabe que la peor enfermedad de un músico es ser tímido?”.[90] Entonces entró León Cardona, “con esa guitarra, con esa franqueza, con esa belleza como toca, pues es un hombre que improvisa y busca y compone cosas y mejora y... es una belleza. Después el disco se grabó con ellos, ya con estos dos muchachos, con León y con Rodrigo, y tuvo mucho éxito”.[91]

Después de su proceso con la Estudiantina Iris, el maestro Zapata reanudó en 1965 su formación en armonía, análisis de la forma musical, instrumentación y apreciación musical, con el maestro Mario Gómez Vignes, cuando el Conservatorio de la Universidad de Antioquia comenzó a funcionar en el edificio de San Ignacio. Luego grabó, en 1966, el volumen *Pequeños Tesoros Musicales* (LDZ 20302) en Codiscos, con Óscar Hernández y Gentil Montaña,[92] e ingresó como instructor musical a Fabricato, donde fundó la estudiantina del grupo de proyección y trabajó con músicos como Toñita Mejía, Ricardo Puerta, Imelda Cadavid y dos de sus hijos, Ricardo y Fabiola. Zapata fue profesor de lectura, bandola, tiple y guitarra, desde 1974 hasta 1978, en la Escuela Popular de Arte, EPA, siendo rector Miguel Cuenca, “un hombre muy enérgico y muy optimista [con quien] hicimos muchas cosas, mejoramos lo que se pudo [y] se le dio un vuelco a eso bastante grande”.[93]

Pero tal vez lo más significativo de esta última etapa del maestro Zapata comenzó a gestarse cuando, como profesor de Fabricato, conoció a Elkin Pérez Álvarez, quien también trabajaba allí, y fundó con él y con Jairo Mosquera, el Trío Instrumental Colombiano, cuyos objetivos, entre otros, eran “hacer algunos cambios en la sonoridad de los instrumentos de cuerda, de la bandola, el tiple y la guitarra; hacer algunas modificaciones en el sistema de instrumentación y la disposición de los instrumentos, especialmente el tiple, que ha tenido mucho que ver con el mejoramiento del aspecto nuevo del trío. El tiple anteriormente hacía un papel muy secundario, de acompañamiento netamente”, explica Jesús Zapata Builes en entrevista posterior al III Concurso Nacional de Intérpretes de

[90] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.
[91] Ibíd.
[92] Para lo cual utilizó una bandola “recién comprada… la primera bandola, la chiquita que hay todavía”, que conserva en el estudio de su casa en el barrio Buenos Aires de Medellín.
[93] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.

Colcultura en 1985.[94] Sin embargo, como afirma León Cardona en la misma entrevista, su otra intención era irse "por otro camino [...] cultivar más esa música, pasarla a un tipo de música más culta, más elaborada, técnicamente hablando, ya en forma de cámara, ya en forma más clásica, para darle un mayor interés [...] con un idioma más universal, no local, no folclórico, no típico, sino universal, para cualquier sala de concierto", pues, como señala más adelante el maestro Zapata, "la música que está funcionando, prácticamente, a base de grabaciones, es un repertorio sumamente sencillo, mucha canción y mucha música muy sencilla, muy elemental [...]. Entonces nosotros necesitábamos cambiar [...] porque hay también una zona importante en el público que necesita cambiar; no será muy numerosa, pero es la zona fuerte que llamamos nosotros". El primer disco lo grabaron en 1981, tres años después de la creación del trío. Es interesante constatar que para la época la música instrumental de las estudiantinas había perdido la popularidad de décadas anteriores y que sus intérpretes habían desviado su trabajo hacia melodías y géneros populares.

**Serie *Valores Musicales de Colombia* y la Estudiantina Melodías de Colombia**

La Estudiantina Melodías de Colombia no era de Medellín, pero grabó en esta ciudad con músicos locales y nacionales. En un periodo previo al trabajo de la Estudiantina Iris, casi simultáneo, el maestro vallecaucano Lisandro Varela (véase foto 42) vino a grabar a Medellín con su Estudiantina Melodías de Colombia (véase foto 43), con la cual imprimió el disco *Cuerdas Colombianas* (LDZ-2016).[95]

---

[94] Trío Instrumental Colombiano. *Entrevista. Ganadores III Concurso de intérpretes Colcultura 1985*. [Grabación audio visual].

[95] Lisando Varela Molina nació en Bolívar, Valle del Cauca, el 11 de agosto de 1913. Después de una rigurosa formación musical con maestros como Lubín Mazuera, Jerónimo Velasco y Bernabé Cubillos, se desempeñó como profesor de la Academia Luis A. Calvo de Bogotá, así como de otros centros de formación musical en el país. Fue bandola primera durante siete años, en la Estudiantina Ecos de Colombia. Zeida – Codiscos. *Valores Musicales de Colombia*, *vol.1*., op. cit. Según Juan Fernando Molina, Edmundo Arias y Ricaurte Arias, muy amigos de Lisandro Varela, a éste le decían Libardo Varela; "ellos insistían en que ése era su verdadero nombre". Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.



Foto 42. *Lisandro Varela.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1962. 7 x 4.1 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Cuerdas colombianas. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca.*1963. [Grabación sonora]

Esta estudiantina tuvo dos momentos diferentes. Según Gonzalo Molina y José María Paniagua, la primera estudiantina de Varela estaba formada por “músicos que trajo de Bogotá, figuras que habían sido del Conjunto Ecos de Colombia”,[96] y otros de Cali (véase foto 43); luego, “con músicos de acá de Medellín, hizo una segunda”. Miguel Cuenca, quien entrevistó a Lisandro Varela en Cali, afirma que esta situación se debió a que Codiscos no permitió que los integrantes originales de la estudiantina siguieran grabando —por los altos costos de honorarios, manutención y viáticos que demandaban—, y entonces contrataron a varios músicos y directores locales para que continuaran trabajando con el grupo, entre ellos a Jesús Zapata Builes, Rafael Ortiz Acevedo, Manuel Ríos, Antonio Ríos Ocampo, Hernando Díez y el mismo Varela. Por eso, “la estudiantina del maestro Varela realmente no existió”, pues sus integrantes eran prácticamente los mismos de la Estudiantina Iris,[97] de Jesús Zapata, pero con arreglos de Varela, según afirmación de Hernán Restrepo Duque (véase foto 44).[98]

---

[96] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007; José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
[97] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[98] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia “Las estudiantinas”. Medellín, 15 de septiembre de 1988.



Foto 43. *Estudiantina Melodías de Colombia.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1962. 14.8 x 19.3 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Cuerdas colombianas. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. [Grabación sonora].

Los primeros integrantes de la Estudiantina Melodías de Colombia eran de Bogotá y Cali. La indumentaria de este grupo fue sustituida por vestidos formales en las siguientes producciones.



Foto 44. *Estudiantina Melodías de Colombia.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1962. 6.9 x 8.9 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Cuerdas que cantan. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. [Grabación sonora]

La segunda Estudiantina Melodías de Colombia estaba conformada por músicos de Medellín. De izquierda a derecha: Rafael Ortiz, Manuel "El ovejo" Ríos, Lisandro Varela, Antonio "Silga" Ríos y Jesús Zapata.

De esta unión surgió el disco *Cuerdas que cantan* (LDZ 20107), en el cual Jesús Zapata hizo el contrabajo, con la dirección de Lisandro Varela. Según las notas editoriales de este disco, escritas por Jacinto Jaramillo,

> [...] la Orquesta Típica de Cuerdas Melodías de Colombia [está compuesta por] músicos que saben música y que como ejecutantes de los aires terrígenos, populares y folclóricos, podrían ser acreedores al honroso título de intérpretes auténticos de la ruana y la alpargata y de todos los valores que integran el alma nacional. [Los compositores de

> las obras] han dejado en el pueblo el claro entendimiento de que nada conmueve tan hondamente el espíritu, como lo propio de nuestra tierra.[99]

Según Miguel Ángel Cuenca, debido a diferencias entre Varela y Zapata por la selección de repertorios, la compañía le dio la dirección del tercer disco a Jesús Zapata.[100] No obstante esta circunstancia, la presencia de Lisandro Varela en la ciudad coincidió, y a la vez propició, la producción y comercialización de una colección de cinco volúmenes, publicada alrededor de 1964 por Zeida – Codiscos,[101] llamada *Valores Musicales de Colombia* y compuesta por los siguientes títulos: *Valores Musicales de Colombia, Volumen 1, Luis A. Calvo, Estudiantina Melodías de Colombia,* dirigido por Lisandro Varela (LDZ-20157); *Valores Musicales de Colombia, Volumen 2, Pedro Morales Pino, Estudiantina Melodías de Colombia,* dirigido por Lisandro Varela (LDZ-20158); *Valores Musicales de Colombia, Volumen 3, Jerónimo Velasco,* director: Antonio Ríos, "Silga" (LDZ-20173); *Valores Musicales de Colombia, Volumen 4, Manuel Ruiz 'Blumen' – Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia,* dirigido por Antonio "Silga" Ríos, (LDZ-20212),[102] y *Valores Musicales de Colombia, Volumen 5, Emilio Murillo, Estudiantina Iris,* director: Jesús Zapata Builes (LDZ-20244) . Ésta fue una producción sumamente pulcra y cuidadosa, donde no solo se hizo una selección de piezas de autores clásicos del repertorio andino nacional sino que además escritores y columnistas como Emiliano López de Mesa, Otto de Greiff y Federico Montoya Mejía, escribieron biografías y notas de gran valor musical e histórico en sus folletos.

Los textos de la contra carátula son idénticos en los cinco volúmenes; solo al primer volumen se le adiciona un párrafo en el que se anuncia el inicio de la serie; al parecer, al quinto volumen no le fue publicado ningún folleto. Tampoco se mencionan los integrantes de la Estudiantina Melodías de Colombia ni los de la Estudiantina Iris, excepto en el cuarto

---

[99] Zeida – Codiscos. *Cuerdas colombianas. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca*. 1962. [Grabación sonora].

[100] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.

[101] En el volumen tres, una línea de Otto de Greiff, editor del folleto, que dice "al morir recientemente el maestro Jerónimo Velasco", y en el volumen cuatro, otra de Federico Montoya: "El pasado veinte de julio [...] 'Blumen' hizo mutis definitivo" sugieren que el año de publicación de esta colección fue en entre 1963 y 1964, pues Velasco murió en junio de 1963, y Blumen en julio de 1964.

[102] Según Gonzalo Molina el Trío Alborada estaba compuesto por Myriam Araque, María América Zamudio y Blanca Araque y el Trío de Hoy por Emilio Hernández, Antonio Ochoa y Hernando Jaramillo. Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007

volumen, donde aparecen Manuel Ríos y Jesús Zapata en las bandolas, Lito Paniagua en la guitarra, León Cardona en el tiple y Enrique Aguilar en el bajo.

**Estudiantina Lírica**

La Estudiantina Lírica estaba compuesta por Noel Posada de Pérez, Olga Correa de Restrepo y Ligia Tamayo (véase foto 45).[103] En 1966 grabaron el disco *La Estudiantina Lírica. Tiple, Guitarra y Bandola* (LP 12557), producido por Sonolux, bajo la dirección artística de Luis Uribe Bueno y arreglos de Jesús Zapata Builes. Su editor, Hernán Restrepo Duque, afirmó contradictoriamente en el disco que "las estudiantinas colombianas se han diferenciado en poco de las de España y de otros países, en el sentido de que ellas fueron integradas casi siempre por profesionales auténticos, no por estudiantes", mientras que la Estudiantina Lírica

> [...] efectivamente no está integrada por profesionales de la música, sino por tres señoras que han dedicado sus ratos libres a cultivar cariñosamente el género, con la asesoría y la complacencia de figuras de la talla de Luis Uribe Bueno y de Jesús Zapata, quienes las han animado hasta el punto de que grabaron este disco con interpretaciones que aun ofreciendo dificultades técnicas notables en algunos de sus números, han sabido sortear maravillosamente ofreciendo algo sencillo, simple y bueno, eso sí, bueno en el sentido artístico y colombianista[...].

Esta afirmación deja entrever cierto tono displicente hacia la conformación femenina de este tipo de agrupaciones, algo que para la época era poco común.[104]

---

[103] Ligia Tamayo y Noel Posada de Pérez eran primas, oriundas del municipio de Yarumal, Antioquia. Junto con otras familiares, que aprendieron a tocar bandola y violín de forma empírica, conformaron diversos grupos para amenizar las fiestas de su municipio. Ligia Tamayo era la única que había recibido formación musical; Olga Correa era sobrina de Otto de Greiff.

[104] Sonolux. *La Estudiantina Lírica. Tiple, Guitarra y Bandola*. Medellín, Sonolux, 1966. [Grabación sonora].



Foto 45. *Estudiantina Lírica* [Noel Posada de Pérez, Ligia Tamayo y Olga Correa de Restrepo]. Fotógrafo sin identificar, 1966. 10 x 12.5 cm. Fuente: Sonolux. *La Estudiantina Lírica. Tiple, Guitarra y Bandola*. Medellín, Sonolux, 1966. [Grabación sonora].

**Estudiantina de "Toñita" Mejía**

Rosa Antonia Mejía Múnera (véase foto 46), "hija de Pedro Mejía y Encarnación Múnera, nació en la vecina población de San Pedro de los Milagros (Antioquia) [en 1915]. Hizo sus primeros estudios musicales en la Escuela de Bellas Artes de Medellín, y después de haber adquirido una sólida educación musical formó, en la empresa Fabricato, un magnífico conjunto instrumental".[105] En su residencia, ubicada en el municipio de Bello, eran frecuentes las tertulias musicales con personajes como Antonio Ríos, Gonzalo Hernández y Jesús Zapata. "Era una mujer muy espiritual, muy musical", afirma Zapata.[106]

[105] Zeida – Codiscos. *Nochecita campesina. Estudiantina de Toñita Mejía.* Medellín, *ca.* 1963 [Grabación sonora]. Según algunos testimonios de Jesús Zapata y Juan Fernando Molina, Toñita Mejía no tuvo ninguna formación musical formal ni leía partituras.

[106] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.

También fue ampliamente reconocida en diferentes sectores educativos y cooperativos del municipio, donde realizó constantes presentaciones y capacitaciones en torno a los instrumentos de cuerda.

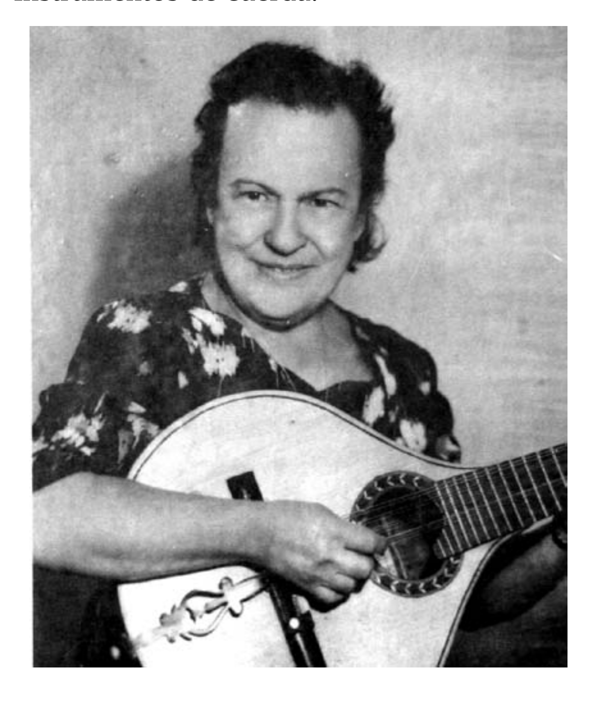


Foto 46. *Rosa Antonia Mejía Múnera. Toñita Mejía.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1963. 17.5 x 14.5 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Nochecita campesina. Estudiantina de Toñita Mejía.* Medellín, *ca.* 1963 [Grabación sonora].

Respecto a sus publicaciones discográficas, existe un disco de 78rpm, grabado en Codiscos, y depositado en la Colección Cuéllar, que tiene un porro llamado *Sonia*, de Antolín Lenes, y un bambuco de Toñita Mejía, *Rosas de plata*. Una de sus principales producciones fue *Nochecita campesina* (LDZ 20159), publicada con sonido monofónico. De acuerdo con el número de catálogo, es un volumen contemporáneo a la Estudiantina López (puesto que en un sobre promocional aparece su disco *Trago a los músicos*). *Nochecita campesina* fue reeditado en estéreo con el número ELDD 50102, con solo diez fonogramas (fueron eliminados *Alma del maizal* y *El contrabandista*).

*De mis montañas* (LDZ 20170), *Toñita Mejía y su Estudiantina* (LDZ 20199) y *A bailar con Toñita Mejía y su Estudiantina* (LDZ 20288) fueron publicaciones también muy cercanas a *Nochecita campesina*, pero no ha sido posible obtener más información sobre la publicación ni sobre las melodías. Una recopilación posterior de obras de estudiantina,[107]

[107] Codiscos. *Álbum de oro Estudiantinas de Colombia*. 2CDs [en línea], disponible en http://www.codiscoscatalogo.com/detalles.aspx?id=371 [acceso: 5 de noviembre de 2008].

donde aparecen varios temas interpretados por la Estudiantina de Toñita Mejía (*Espumas, Mariquiteña, Alfonso López, La pollera colorá, La banda borracha, La negra Celina, Festival en Guararé, Sonia, Rosa María, Conozco a Claudia y Don Martín*), tiene algunos títulos que probablemente fueron incluidos en los discos que no se pudieron conseguir.



Foto 47. *Estudiantina de Toñita Mejía.* Fotógrafo sin identificar, 1975. 23.2 x 31 cm. Fuente: Discos Victoria. *Bellos recuerdos con Toñita Mejía y su estudiantina.* Medellín, Victoria, 1975. [Grabación sonora].

*Bellos recuerdos con Toñita Mejía y su estudiantina* (LPV 1527) fue grabado en Discos Victoria. En este volumen, según Gabriel Cuartas Franco, editor, Toñita Mejía fue considerada

> [...] una de las más altas, amorosas banderas musicales izadas en el asta misma del aéreo corazón de la patria, que está plena, rebozante [sic] cromática, en esos soberbios bambucos suyos, en la reiterada, obsedente [sic] y metálica ruta de su suave lira [...] Es esta inconmensurable Toñita Mejía, aquella a quien nuestra emoción

> nacionalista, el siempre sediento paisaje musical colombiano, el corazón en clara vigilia, deben bambucazos como *Caminito* [y] *El capullo* [entre otros].[108]

**Grupo Occidente**

Si bien el Grupo Occidente nunca se llamó estudiantina, la afinidad de su música con estudiantinas contemporáneas, como la Estudiantina de Toñita Mejía o la Estudiantina López, permiten ubicarlo dentro de esta categoría, además porque algunos títulos de sus obras publicadas son idénticos a títulos de obras muy tradicionales del repertorio andino colombiano.

El Grupo Occidente, que tocó música parrandera, estaba compuesto por músicos populares de Bello, de la familia de José A. Muñoz y Agustín Bedoya. Grabaron ocho volúmenes, todos dirigidos por Germán Muñoz (iniciador del grupo) y con muchas obras de su autoría. Sus integrantes eran Germán Alcides Muñoz López, fundador y director, en la bandola, Rigoberto Muñoz López, en el tiple, Miguel Ángel Puerta E., "Miguel Nova",[109] en la guitarra, y Agustín Bedoya en la guacharaca (véase foto 48).

---

[108] Discos Victoria. *Bellos recuerdos con Toñita Mejía y su estudiantina*. Medellín, Victoria, 1975. [Grabación sonora].

[109] Nombre artístico utilizado por Puerta, según Juan Fernando Molina. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.

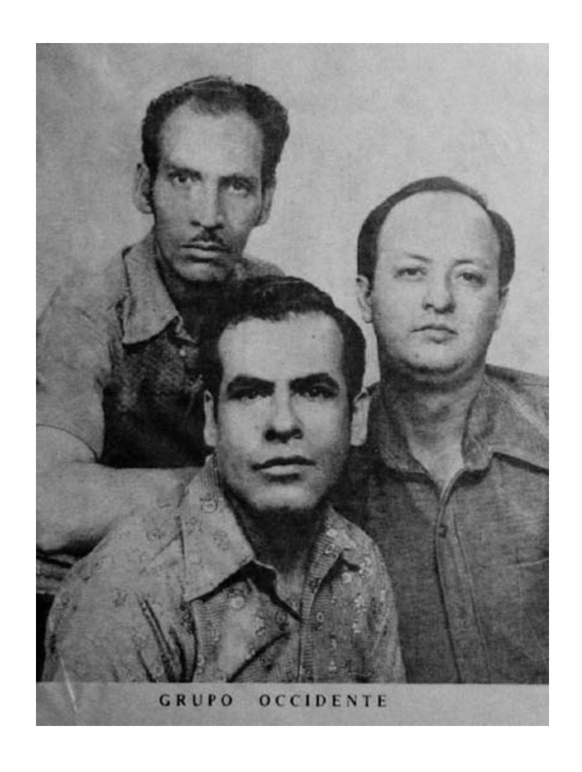



Foto 48. *Grupo Occidente.* Fotógrafo sin identificar, 1975. 16 x 13 cm. Fuente: Discos Victoria. *Alborada colombiana. Grupo Occidente.* Medellín, Victoria, 1975. [Grabación sonora].

En la foto aparecen tres de los integrantes del Grupo Occidente.

Las publicaciones, todas en Discos Victoria, fueron: *Alborada colombiana* (LPV 15137), en 1975; *Notas de Colombia, Grupo Occidente volumen 2* (LPV 15177), en 1977; *Aires de Colombia, Grupo Occidente volumen 3* (LPV 15187), en 1977; *Con sabor colombiano, Grupo Occidente volumen 4* (LPV 15231), en 1978; *Fiesta campesina, Grupo Occidente volumen 5* (515273), en 1979; *Ritmos colombianos* (IFV 5-15325), en 1981; *Ritmos colombianos, Grupo Occidente volumen 2* (IFV 515419), en 1985; y *Ritmos colombianos, Grupo Occidente volumen 3* (IFV 515471), en 1988.

**Estudiantina Santander**

La Estudiantina Santander, cuyos integrantes no fue posible identificar, excepto el reconocido intérprete de vientos Ramón Paniagua Ruiz, estaba compuesta por flauta, bandola, tiple, dos guitarras y cucharas (véase foto 49).




Foto 49. *Estudiantina Santander.* Fotógrafo sin identificar, 1975. 18.5 x 30.5 cm. Fuente: Fuentes. *Música para mi rancho. Estudiantina Santander*. Medellín, Fuentes, 1975. [Grabación sonora].

La Estudiantina Santander, muy parecida a la Estudiantina López (según Juan Fernando Molina, en entrevista personal), grabó en Discos Fuentes. Ramón Paniagua Ruiz, quien se aprecia en el centro, interpretó la flauta con esta agrupación.

En el disco *Música para mi rancho* (LPF 200234), grabado por la Estudiantina Santander, su editor Fabio Rincón afirma que "Colombia comenzó a disfrutar de esta música [de estudiantinas], a la vez festiva y triste, por los departamentos de la Costa Atlántica". Por eso los temas del lado B son *fox trot,* bolero son, porros y marcha, mientras que la selección del lado A son solo pasillos y bambucos. Y continúa: "llegó a ser tan rotundo el éxito de este género de conjuntos, que todos los meridianos de la Patria han sido

surcados por sus notas. Y no se ha detenido en las fronteras la agradable música de las estudiantinas, por cuanto en el exterior ha recibido ella una jubilosa acogida".[110]

Aunque la Estudiantina Santander no realizó más publicaciones, cuatro de sus obras, entre otras de otros grupos, aparecen en el disco *Estudiantinas para Colombia* (LP 400027), producido por el sello Delujo: *Un recuerdo de amor, Brisas del pamplonita, Hurí* y *Sueño y dicha.*

## Estudiantinas e industria

Numerosas industrias y empresas de la ciudad de Medellín se vieron favorecidas por la presencia y la gestión de las estudiantinas en un periodo no solo de rápidas transformaciones económicas y sociales para la ciudad y el país, sino de alejamiento de estas agrupaciones de las empresas de discos y posterior reubicación de los grupos en contextos sociales mucho más definidos, como el de las fábricas, sus trabajadores y sus familias.

En esta parte de la investigación se hace un recorrido por la historia de las principales agrupaciones empresariales como la Estudiantina del Conjunto Folklórico de Tejicóndor, dirigida por Carlos Vieco Ortiz, la Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folkórica, bajo la dirección de Jesús Zapata Builes, la Estudiantina Sintéticos, de Dolly Toro Cárdenas, y la Estudiantina de las Empresas Públicas de Medellín, dirigida por John Castaño.

### Estudiantina del Conjunto Folklórico de Tejicóndor

El Conjunto Folklórico de Tejicóndor fue fundado por Agustín Jaramillo Londoño, folclorista y escritor nacido en Medellín en 1923, con un grupo de trabajadores de la fábrica a quienes él les daba clases de música.

La Estudiantina del Conjunto Tejicóndor (véase foto 50), adscrita al conjunto folclórico, fue fundada por Carlos Vieco Ortiz y dirigida por él durante veintiocho años.[111]

[110] Fuentes. *Música para mi rancho. Estudiantina Santander.* Medellín, Fuentes, 1975. [Grabación sonora].
[111] Marín Vieco (ed.). *Pasillos fiesteros, Carlos Vieco Ortiz. Volumen 1.* Medellín, Marín Vieco, 1992, p. 9.

La agrupación hizo treinta conciertos en diferentes escenarios de Nueva York y Washington, en la Semana Panamericana, organizada por la Organización de Estados Americanos, OEA, en 1958. Entre sus integrantes estaban Ricardo Puerta, quien era el que realmente “la ponía a funcionar”,[112] y Ramón Paniagua Ruiz, cuyo clarinete le imprimió al grupo una sonoridad muy particular. Esta estudiantina participó en la inauguración de la televisión colombiana en junio de 1954.[113]

La participación de los músicos en la Semana Panamericana se definió mediante un concurso nacional que se hizo en la ciudad de Manizales. “Allí llegaron los mejores grupos del país, donde estaban Álvaro Romero, Plinio Herrera, que era el mejor bandolista de esa época, entre otros”, afirma Ricardo Puerta Cadavid.[114] Dado que las bases del concurso no permitían instrumentos de viento, lo que les impedía seguir avanzando en el concurso, Ricardo Puerta motivó a varios compañeros de la Estudiantina Tejicóndor a continuar en el concurso y conformó rápidamente un trío de bandola, tiple y guitarra. Leonardo Paniagua, “Nardo” Paniagua,[115] era el guitarrista, y Ricardo Puerta interpretaba la bandola. Sorpresivamente dicho trío resultó ser el ganador del concurso y fue seleccionado para asistir al evento. En Estados Unidos, Ricardo Puerta, además de recibir una medalla de oro, recibió el título de “Primer bandolista de Colombia”.

---

[112] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004.
[113] Mazo, Juan Carlos. “Ricardo Puerta, el hombre del sabor a música”. *El Colombiano,* Medellín, domingo 17 de marzo de 1996. p. 8D.
[114] Ricardo Puerta Cadavid. Entrevista personal. Medellín, 19 de septiembre de 2007.
[115] No hay claridad en la fuente sobre el parentesco de Leonardo Paniagua con Ramón Paniagua.




Foto 50. *Conjunto Típico de Tejicóndor.* Fotógrafo sin identificar. [10 x 15 cm.] Fuente: Viztaz. *Un siglo de vida en Medellín.* Medellín, Viztaz, Taller de la Imagen – Instituto de Estudios Regionales INER – Universidad de Antioquia, 1997. [Multimedia].

La Estudiantina estaba integrada hacia 1977 por Gilberto Carmona, Alonso Henao, Julio González, Raúl Múnera, Hernán Cano, Saulo Olarte y Alfonso Flórez.[116] Fueron participantes del evento Panorama Folklórico de Colombia, realizado en Medellín en septiembre de ese año.

[116] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica. "Panorama Folklórico de Colombia". Medellín, 8 de septiembre de 1977, p. 15.

**Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folklórica**

La Estudiantina del grupo de proyección de Fabricato[117] fue dirigida por el maestro Jesús Zapata, quien aproximadamente en 1964 comenzó a desarrollar programas de formación musical en la empresa y a conformar el grupo de proyección.[118] Al año siguiente ya tenía formada su estudiantina; "ensayábamos los jueves, sábados y domingos [...] tres días a la semana iba a la Corporación Fabricato, a formar el Conjunto la Estudiantina que hicimos allá muy grande y [...] grabamos un disco; entonces yo [...] alternaba eso con [...] la Sinfónica [...] y con la EPA. Y con otras actividades de grabaciones, Codiscos o Sonolux; donde me llamaran", afirma Zapata.[119]

Ricardo Puerta Cadavid recuerda que él entró a la estudiantina en 1969, cuando tenía quince años de edad, como "supernumerario", según él mismo se autodenomina, pues estaba encargado por el maestro Zapata para aprenderse los papeles de todos los integrantes. También afirma que casi todos los miembros de la familia Puerta Cadavid pertenecieron a la agrupación; su padre, por ejemplo, ingresó a ella cuando ya era jubilado de Tejicóndor. Rafael Puerta, bandolista, era el único de la familia que trabajaba en la empresa, a la cual estaba vinculado desde los catorce años de edad. Afirma que muchas personas se motivaban a ingresar a la estudiantina, o a cualquiera de los grupos de proyección (pues podían entrar personas externas a la fábrica), porque uno de los atractivos más importantes radicaba en la posibilidad de que a uno lo "colocaran" en la compañía; también por eso la "gente que ingresaba al grupo era minuciosamente escogida por el maestro Zapata".[120] Pertenecieron al grupo Élkin Pérez Álvarez (quien en algún momento fue profesor de instrumentos de cuerda en Fabricato), Hernán Darío Restrepo, quien posteriormente, en los años noventa, fue integrante del Comité de Música del Festival de

---

[117] El papel de Fabricato en el desarrollo de la música de cuerdas en la ciudad y el área metropolitana ha sido importantísimo, en tanto la empresa ha desarrollado diversas y valiosas labores de difusión y recreación en torno a las diferentes expresiones musicales del país. En el año 2009, el Concurso de música de Hatoviejo Cotrafa, liderado por la Cooperativa de trabajadores de esta compañía, llegaba a su vigésima tercera versión.

[118] No obstante, "la Estudiantina Fabricato nació con Toñita Mejía", según José María Paniagua. "Fue el maestro Zapata quien elevó el nivel de la agrupación". José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.

[119] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.

[120] Ricardo Puerta Cadavid. Entrevista personal. Medellín, 19 de septiembre de 2007.

Música de Hatoviejo Cotrafa; Melenoff Martínez, “campeón nacional de tiple” de la época; Jairo Mosquera, ex integrante del Trío Instrumental Colombiano; el “Pisco González”, tenor; Samuel Uribe (hermano de Gabriel Uribe), en el contrabajo, y Liliana Escobar, excelente arpista, de acuerdo con el testimonio de Puerta. Ramón Paniagua Ruiz, el mismo que grabó *Mi lira y mi rancho* con Discos Fuentes, perteneció al grupo acompañante de las danzas.




Foto 51. *Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folklórica.* Fotógrafo sin identificar, 1973. 25 x 30.5 cm. Fuente: Corporación Fabricato para el Desarrollo Social. *Corporación Fabricato para el Desarrollo Social*. Medellín, Sonolux, 1973. [Grabación sonora].

Está agrupación publicó el disco *Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folklórica* (993 565), “grabado en los estudios ‘Luis Uribe Bueno’ de Sonolux en Medellín, en la navidad de 1973”, bajo la supervisión de Luis Uribe Bueno (véase foto 51). El lado A tiene solamente interpretaciones de la estudiantina, mientras que en el lado B

se incluyen temas del coro, el trío y el dueto del Conjunto Folklórico, con acompañamiento de la estudiantina. Cada fonograma tiene una locución introductoria, realizada por Luis Fernando Posada.[121]

Tanto el grupo de Proyección Folklórica como la estudiantina de Fabricato "lograron viajar prácticamente casi a todos los festivales del país, a mostrar sus trabajos, a mostrar los montajes, tanto en la parte instrumental como en la parte de danza, porque era un grupo bastante, bastante grande".[122] Además participaron en el Panorama Folklórico de Colombia, evento realizado en Medellín en septiembre de 1977, con los siguientes integrantes: Luis Carlos Zapata, Jairo Mosquera, Melenoff Martínez, Federico Martínez, Elías Gómez, Fabio Pérez, Beatriz Ospina, Liliana Escobar, Álvaro Gutiérrez y Jesús Zapata Builes en la dirección.[123]

**Dolly Toro Cárdenas, música y maestra**

Dolly Toro Cárdenas (véase foto 52) llegó a ser reconocida en su medio, más que por sus fotos, que dan cuenta de una mujer bella y elegante, o por la larga lista de personajes que enroló durante sus años de trabajo como secretaria en diferentes empresas de la ciudad, por lo que sus padres negaron siempre en ella desde niña: su gran musicalidad, esa capacidad innata que le permitió desarrollar por sí sola, a lo largo de tres décadas, una enorme versatilidad en el manejo de los instrumentos de cuerda, en la elaboración de arreglos, en la dirección de agrupaciones y en la enseñanza musical; sin embargo, nuestra briosa cultura machista antioqueña ha guardado silencio frente a su labor, que como mujer, y aún más, como mujer música, poco o ningún reconocimiento le ha merecido.

[121] Corporación Fabricato para el Desarrollo Social. *Corporación Fabricato para el Desarrollo Social*. Medellín, Sonolux, 1973. [Grabación sonora].
[122] José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
[123] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., p. 11.



Foto 52. *Dolly Toro Cárdenas.* Héctor Rendón, Medellín, 11 de agosto de 2007. 15 x 10 cm. Fuente: Archivo de Héctor Rendón.

Dolly Toro Cárdenas nació en el municipio de Yarumal el 7 de mayo de 1926. Hija de Vicente Toro y María Cárdenas, fue la menor de siete hijos. Sus padres cantaban y tocaban la guitarra de forma empírica; por eso su primer acercamiento a la música fue a través de la guitarra de su mamá, "una guitarrita bellísima, con nácar y todas esas cosas, que le regaló su papá [a su mamá] desde que eran novios", y que Dolly cogía y ponía a sonar imitando los acordes que ella observaba en sus padres, cuando estaba sola, porque ellos le prohibían tocarla. Desde los seis años, con sus hermanas Marina y Martha, cantaba en las reuniones familiares, donde era el "show", especialmente con Martha. Dolly recuerda que un día, estando en una de esas reuniones, terminó haciendo una cosa distinta: "resulté haciendo una segunda voz naturalmente: esa es mi especialidad hoy en día en un coro; es trabajosa la segunda que yo hago porque no me gusta de borracho, de esas que son pegaditas, no. ¡A mí me gusta hacerle cositas muy buenas!", explica Dolly.[124]

Sin embargo, sus padres no le permitieron recibir educación musical formal continua. En este sentido, relata una experiencia a sus doce años de edad, con el grupo Orfeón antioqueño, que dirigía Ignacio Betancur Campuzano en el municipio de Copacabana: "Y qué les parece que apenas salían todos al descanso, yo me ponía sola a

[124] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

tocar las gavotas que él había tocado; ¡el piano era la *goma* mía!, entonces me ponía yo sola, cuando eso no me alcanzaban los pies al suelo". A pesar de que el profesor le ofreció darle clases de instrumento, sus padres se lo prohibieron. Más adelante, a los catorce años, comenzó a estudiar guitarra en el Colegio de San Francisco, en Copacabana; allí, el maestro Pacho Hernández, que no tenía nada que ver con los Hermanos Hernández, según Dolly, también se ofreció a iniciarla en la guitarra, a pesar de ser "carísimo para enseñar". Cuando le pidió permiso a su padre para comenzar las clases, él le dio un rotundo no: "'¡Dé muchas gracias, mija! Nada, nada de que le enseñen a usted eso'. Pues no me dijo más, no me dijo más". Poco tiempo después, Ignacio Betancur le propuso llevarla a estudiar a Bellas Artes: "'Dígale a su papá que yo la voy a hacer una artista musical pero [...] de primera'. Me veían mucha capacidad, seguramente. Entonces volvió y me dijo: 'vamos a empezar a estudiar en Bellas Artes solfeo, y después la mando donde quiera, donde se necesite, según lo que usted quiera para que sea una pianista de primera'". Después de eso, y ante la negativa de sus padres, abandonó sus aspiraciones y se dedicó a su preparación como secretaria, que había iniciado desde los ocho años.[125]

A los treinta años de edad comenzó su contacto real con la música, gracias a la iniciativa y la asesoría de Luis Uribe Bueno, cuando se convirtieron en vecinos en el barrio San Joaquín y compañeros de trabajo en Sonolux.[126] Entonces Luis Uribe "me indicó cómo se llamaban los tonos, aunque yo ya los sabía, pero no cómo se llamaban… Es más, yo inventaba unos tonos que me sonaban sabroso, unas disonancias, según Luis Uribe". Luis Uribe Bueno y Tomás Burbano "me hicieron ir a cantar cualquier día [a Sonolux] porque todos decían que tenía una voz muy bonita".[127]

Dolly se retiró de Sonolux poco después de un año, debido a una oferta de trabajo como secretaria en Antioquia Limitada, la empresa distribuidora de los Licores de Antioquia en la Costa;[128] tuvo este trabajo hasta 1972, cuando decidió dedicarse por

[125] Ibíd.
[126] Dolly Toro entró a Sonolux en 1960, como secretaria de Hernán Restrepo Duque en el Departamento de Publicidad.
[127] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.
[128] Toro se retiró de Sonolux a pesar de que sus compañeros de trabajo le insistían en que se quedara. Hasta el mismo Hernán Restrepo Duque le dijo una vez, después de una discusión laboral en otro momento en el cual ella iba a renunciar a la empresa: "¿Qué quiere que haga para decirle que yo la necesito y la quiero mucho?

completo a la música: "Me retiré de secretaria —aunque me iba muy bien— porque tenía muchas solicitudes para enseñar y dar clases aquí en mi casa y en las empresas, [como] Compañía de Empaques, Erecos,[129] Sintéticos, Cafetero, la Estudiantina femenina Alma Antioqueña, es decir, tenía muchas más entradas por otros lados, y aquí precisamente, en el último grupo [de estudio] me iba muy bien porque las que entraron aquí me pagaban una mensualidad". Además de este trabajo, Dolly Toro tuvo una gran vocación de servicio por el crecimiento de la parroquia de San Joaquín: a través de la música, en compañía de Luis Guillermo, el hijo mayor de Luis Uribe Bueno —a quien logró convencer para que hicieran música y prepararan los oficios de la misa y otras canciones para los bazares— "construimos la parroquia a punta de serenatas y de empanadas".[130]

Como compositora, a pesar de la estrecha relación que existió entre ella y los maestros Luis Uribe Bueno y Jesús Zapata, Dolly Toro nunca solicitó ni permitió su asesoría, más por una "barrera" frente a ellos, que por incapacidad. "Por eso yo no [les] mostraba [mis composiciones] ni nada; de pronto cancioncitas mías sí, cancioncitas mías si llegué a mostrarles".[131]

No obstante la labor desarrollada en el medio artístico y cultural en diversas empresas de la ciudad, lo más importante de su carrera fue el diseño de un método para la enseñanza de la música y de los instrumentos de cuerda, que a modo propio y acorde con las características y necesidades de sus estudiantes y amigos, construyó a lo largo de los años. Sin embargo, su trabajo no está sistematizado ni tiene ningún tipo de divulgación.

**Estudiantina Sintéticos**

Dolly Toro empezó a dirigir la estudiantina de Sintéticos (empresa ubicada en el barrio Colombia) en 1970, labor que continuó durante catorce años. Ésta fue su primera experiencia de dirección. El gerente de la compañía, Hernán Villegas Ramírez, le ofreció el trabajo a pesar de que ella "no tenía nada de experiencia. Lo único que sabía era lo que traía

---

Tanto que si no estuviera casado con Marina yo me habría casado con usted porque sé que es muy buena persona". Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

[129] El Grupo mixto de Erecos, más vocal que instrumental, fue dirigido por Dolly Toro entre 1974 y 1975; su duración fue corta, debido a la falta de compromiso de sus integrantes.

[130] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

[131] Ibíd.

de las clases en el despacho parroquial de San Joaquín. En ese tiempo me pagaban treinta mil pesos por dirigir la estudiantina, sí, hace muchos años". La estudiantina había sido constituida en 1966 por Eladio Espinosa, integrante del dueto Espinosa y Bedoya.[132]

A pesar de que algunos integrantes tenían cierta experiencia musical, e incluso daban serenatas y hacían presentaciones por fuera de la empresa, "me vi en muchos apuros", comenta Toro. Como ella era la encargada de la formación de sus músicos, y dado que había tantas personas, la solución fue formar tres niveles de estudio, lo cual motivó el ingreso de muchas más personas a sus cursos, a los cuales asistían tanto obreros como empleados de la empresa.

La agrupación tuvo la oportunidad de hacer varias presentaciones en la radio. Éstas se realizaron en el programa "Arrieros somos", dirigido por Rodrigo Correa Palacio, quien invitaba a algunos integrantes de la estudiantina a su casa, y allí "todos sentados en un sillón, uno sobre otro", hacían la grabación que iban a usar en la transmisión. También realizaron una gran cantidad de presentaciones, no sólo en escenarios como el de Bellas Artes, sino también en algunos municipios del departamento, como Yarumal. Igualmente, participaron en los desfiles de la Feria de las Flores, donde "la de Sintéticos era la carroza más hermosa", comenta Toro. Una atracción del grupo era el dueto vocal de Dolly Toro y Carlos Morales, empleado de Sintéticos, quienes imitaban muy bien al dueto de Margarita Cueto y Juan Arvizu. Incluso llegaron a ser premiados en algún concurso empresarial de la época. "Me decían que yo cantaba exactamente la segunda de Margarita Cueto".[133]

La estudiantina grabó un disco para la empresa, titulado *Sintéticos Disco No. 1* (993-385), con el sello Sonolux, en el que se encuentran, entre otros temas, las obras *El galerón llanero*, de Alejandro Wills, y *Chispas*, de Milcíades Garavito.[134] Además, en el archivo personal de la maestra Dolly Toro se encuentran algunas grabaciones caseras de obras de la estudiantina, como *La gata golosa, Bochica* y *Morir soñando.*

---

[132] Ibíd.
[133] Ibíd.
[134] Sintéticos S.A. *Sintéticos S.A.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1984. [Grabación sonora].

**Estudiantina de las Empresas Públicas de Medellín**

Fundada por John Rodrigo Castaño Cuartas, la Estudiantina de las Empresas Públicas de Medellín (véase foto 53) fue una agrupación adscrita a la Sección de Trabajo Social de las Empresas Públicas de Medellín, entre 1960 y 1985. A ella pertenecían trabajadores y jubilados, así como sus familiares. Alrededor del trabajo artístico, Castaño, en compañía de reconocidos músicos de la ciudad, desarrolló una intensa y prolífica labor de capacitación en instrumentos de cuerda y en canto, que le permitió a los grupos de proyección de las Empresas Públicas participar en numerosas presentaciones de calidad en diferentes lugares de la ciudad y el departamento.



Foto 53. *La estudiantina en el Paraninfo. [Estudiantina Empresas Públicas]*. Fotógrafo sin identificar. 7.6 x 13.3 cm. Fuente: artículo de prensa. Colección de John Castaño Cuartas.

"Con notable éxito, la estudiantina de las Empresas, dirigida por John Castaño, se presentó el jueves 27 de agosto [de 1981] en el

Paraninfo de la Universidad de Antioquia. La actuación de nuestro grupo musical se llevó a cabo dentro del programa Noche de Estudiantina que está desarrollando la Universidad de Antioquia". "La estudiantina en el Paraninfo". Artículo de prensa. 1981. s.p.i. Colección de John Castaño Cuartas.

## Estudiantinas del sector bancario

Un sector corporativo muy importante para la promoción de las estudiantinas fue el sistema bancario nacional, cuya respuesta a los diferentes modos de intercambio económico internacional se reflejó en transformaciones y reacomodos que afectaron también los modos de relación e intercambio social y cultural.[135] Las agrupaciones más representativas de esta franja fueron la Estudiantina del Banco Cafetero, dirigida por Dolly Toro, y la Estudiantina Bancoquia, dirigida por Álvaro Muñoz Santander.

### Estudiantina del Banco Cafetero

La Estudiantina del Banco Cafetero fue fundada por Dolly Toro Cárdenas alrededor de 1975. Estuvo bajo su dirección cerca de diez años, tiempo en el que además conformó diversos coros, masculinos y femeninos, entre otros grupos mixtos. A su retiro de Antioquia Limitada, "ya tenía la oferta del Banco Cafetero para dirigir sus grupos [...]; me llamaron cuando supieron [...] de los éxitos de esta Estudiantina Sintéticos".[136]

---

[135] Antes, a finales del siglo XIX y principios del XX, se hablaba de los bancos de Londres y Alemán Antioqueño, que se liquidaron cuando fueron borrándose los recuerdos europeos decimonónicos. Cuando se fortaleció la industria y surgieron idearios de nación en torno a la economía de las regiones, aparecieron los bancos Industrial Colombiano, Ganadero y Comercial Antioqueño, entidad esta última que en algún momento de su existencia auspició "en las diferentes regiones la creación de grupos culturales, estudiantinas, conjuntos musicales, danzas y teatro, permitiendo a su gente desarrollar actividades artísticas, que además de satisfacer individualmente a quienes las integran, [permiten] a través de sus presentaciones, llegar a todos los miembros de la familia Bancoquia y en muchas ocasiones a otros estamentos sociales y empresariales diferentes al Banco". Bancoquia. *Estudiantina Bancoquia*. Medellín, Banco Comercial Antioqueño - RCA - BMG Ariola de Colombia S.A. [Grabación sonora]. Finalizando el siglo XX, y con una economía mundial basada en las economías internacionales y el consumo de tecnologías, los bancos son Santander, Citibank, BBVA (Banco Bilbao Vizcaya Argentaria de Colombia S.A.), Bancolombia y HSBC en 2007 ("El banco local del mundo").

[136] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

Con el paso del tiempo, y tras recorrer numerosos municipios de Antioquia, como Amagá, Titiribí y Andes, es decir, "todas las partes donde había oficinas del Cafetero, para amenizar fiestas, en teatros o en los salones", la estudiantina se convirtió en un personaje, porque "estaba muy bien auspiciada". También participó en la Feria de las Flores.[137]

**Estudiantina Bancoquia**

Álvaro Muñoz Santander (véase foto 54) nació el 7 de noviembre de 1945 en Pasto, donde realizó sus estudios de primaria y secundaria. En Medellín estudió en la Escuela de Administración y Finanzas de Eafit, e Ingeniería Industrial en la Universidad Nacional, donde además fue jefe de la Sección Financiera entre 1971 y 1973; desde esa época se ayudaba económicamente dando clases de bandola, tiple y guitarra. Aunque en su familia no había músicos, su padre sí tenía mucha afición a la música clásica, gracias a lo cual desarrolló la sensibilidad musical en sus hijos. "Yo no sé nada de notas ni de notación musical, ni de solfeo. Todo lo he dejado al gusto musical del oído", afirma el mismo Álvaro Muñoz.[138] Al respecto, dice Juan Fernando Molina, quien fue su profesor en la Universidad Eafit: "Es sorprendente la capacidad que Álvaro Muñoz Santander tiene para hacer armonía combinando instrumentos, [...] y no lee música".[139]

[137] Ibíd.
[138] Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal. Medellín, 9 de marzo de 2007.
[139] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.



Foto 54. *Álvaro Muñoz Santander*. Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1985. 18 x 13 cm. Fuente: Colección de Álvaro Muñoz Santander.

Adicionalmente a su labor como profesor y director de coros y duetos, su vida musical en torno a estudiantinas es muy amplia. Fue miembro activo de la Estudiantina Universidad de Antioquia, con la cual participó en las presentaciones de televisión que la agrupación realizó en Bogotá. Fundó la Estudiantina de la Fábrica Zenú, las Estudiantinas Masculina y Femenina de la Fábrica Noel, la Estudiantina de SAM (Sociedad Aeronáutica de Medellín), y fue colaborador de la Estudiantina de la Universidad Pontificia Bolivariana; además se desempeñó como profesor de guitarra, tiple y bandola en Noel, y fue fundador y coordinador de varios grupos culturales de danzas y teatro de Bancoquia, en las ciudades de Bogotá, Cali y Barranquilla, con los cuales realizó diversas presentaciones, incluso en Bucaramanga, Quibdó, El Socorro (Santander), Ibagué, Pasto e Ipiales; también participó con estos grupos en los Encuentros Culturales Inter Empresariales de Comfama en la ciudad de Medellín. Como si fuera poco, Muñoz Santander fue fundador y director del grupo Los Tramontana, artista exclusivo de Zeida – Codiscos.

La Estudiantina del Banco Comercial Antioqueño, Bancoquia (véase foto 55), surgió poco tiempo después del ingreso de Álvaro Muñoz como empleado del banco.

"Dentro del ámbito de la ciudad, prácticamente no había estudiantinas; entonces vi el campo libre para hacer algo y recuperar esta clase de grupos autóctonos de nuestra música [...]. Las estudiantinas se habían acabado".[140] La propuesta de creación de la estudiantina se concretó entonces no sólo con el apoyo de la Presidencia y el Departamento de Relaciones Humanas de la entidad, que apoyó su creación con la dotación de instrumentos, que fueron "de batalla, para poder aprender", sino también con el espacio, la alimentación —pues se ensayaba al medio día— y los transportes necesarios para sus presentaciones; contó además con la asesoría musical del maestro Luis Uribe Bueno. La estudiantina representó al banco en diversas giras por Bogotá, Cali, Quibdó, Bucaramanga y El Socorro, ciudad donde participaron en el homenaje que se hizo al maestro José A. Morales en el décimo aniversario de su muerte, ocurrida en 1978.

También tuvo gran cantidad de presentaciones en diversas Casas de la Cultura de Antioquia, actuaciones que siempre realizaban con la condición de que los dejaran presentar, fuera del concierto formal, "en un Centro de Asistencia Social, llámese ancianato, llámese una cárcel de mujeres, cárcel de hombres, y es lógico, pues, que nos aceptaban eso".[141] En dichos lugares había gran aceptación por su trabajo, "siempre había el silencio que exigíamos nosotros, siempre lo había", comenta Muñoz. Sonsón, por ejemplo, fue un municipio donde tuvieron varias presentaciones, y en donde se convirtieron en un grupo aclamado y predilecto.

[140] Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal. Medellín, 9 de marzo de 2007.
[141] Ibíd.



Foto 55. *Estudiantina Bancoquia, Banco Comercial Antioqueño.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1985. 13 x 18 cm. Fuente: Colección de Álvaro Muñoz Santander.

Este grupo grabó el disco *Estudiantina Bancoquia, Banco Comercial Antioqueño*, en la división de prensados especiales de BMG Ariola de Colombia S.A. – RCA, para lo cual "el Banco aportó el ochenta por ciento y el Fondo de Empleados el veinte por ciento de los costos", comenta Álvaro Muñoz.[142] Y afirma que aunque el disco puede tener algunos defectos de interpretación, la producción se hizo con la participación de todos los integrantes, sin ser profesionales, como una demostración de su valor y esmero. Fueron ellos Álvaro Muñoz Santander, Norman Quintero Henao, Adriana Gil Cardona, Gildardo Vélez Vargas, Olga Beatriz Ríos Bustamante, Jaime Arias Quintero, Carlos Augusto Álvarez M., Faustino Hoyos M. y John Ocampo Castañeda, "verdaderos valores Bancoquia".[143]

[142] Ibíd.
[143] Bancoquia. *Estudiantina Bancoquia.* Medellín, Banco Comercial Antioqueño - RCA – BMG Ariola de Colombia S.A., ca. 1985. [Grabación sonora].

El disco, y por supuesto la estudiantina, tienen un repertorio mixto, en el que se encuentran dos duetos masculinos y uno femenino, con el acompañamiento del grupo. Además, incluyeron unas maracas y un bombo legüero, "como instrumentos [...] para facilitar el acompañamiento de otros temas". Respecto a las obras, *Vírgenes del sol* es un tema que, según Álvaro Muñoz, "desde la primera vez que lo monté y la primera vez que fue tocado, gustó muchísimo; entonces se convirtió en una identificación nuestra porque en todas partes nos pedían que lo tocáramos". También interpretaron la melodía guatemalteca *El tren de los altos*. Sus arreglos musicales son "suaves", es decir, llegan fácilmente al público, comenta su director.[144]

La Estudiantina del Banco Comercial Antioqueño estuvo activa dieciséis o diecisiete años, hasta el momento en que entró el Banco Santander como dueño de Bancoquia y cambió su nombre. "Con el Banco Santander ya no tuvimos ninguna clase de ayuda porque es entendible que tienen otra cultura, no tienen la cultura colombiana, entonces a ellos no les importaba la expresión cultural colombiana sino que ellos venían como una segunda colonización [...] Entonces ellos no tuvieron ninguna ayuda económica para el grupo", afirma Álvaro Muñoz. Después de esto, el grupo se separó del banco y siguió funcionando como grupo independiente, bajo el nombre de Estudiantina Antioquia, ahora formado por varios alumnos de Muñoz Santander, con el cual "si hay alguna presentación por ahí entonces nos reunimos una semana antes, hacemos uno o dos ensayos y así vamos a presentarnos".[145]

## Otras estudiantinas importantes en el ámbito empresarial

Tres estudiantinas fueron importantes en el ámbito empresarial: la Estudiantina del Conjunto Folklórico de Everfit, dirigida por Miguel Cuenca, la Estudiantina Coltejer, de Eddo Polaneck, y la Estudiantina de la Fábrica de Licores de Antioquia, dirigida por Ramiro Cataño.

---

[144] Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal. Medellín, 9 de marzo de 2007.
[145] Ibíd.

**Estudiantina del Conjunto Folklórico de Everfit**

La Estudiantina del Conjunto Folklórico de Everfit, dirigida por Miguel Ángel Cuenca hacia finales de los años setenta, estaba compuesta por trabajadores de la empresa. Sus integrantes eran Óscar Cadavid, Ana Castañeda, Ramiro Castaño, Miguel Ángel Cuenca, Celmira Henao, Fabio Múnera, Guillermo Villa, Gildardo Grajales, Jairo Vásquez, Carlos Gómez y Humberto Sierra. Este grupo participó en el evento Panorama Folklórico de Colombia, realizado en Medellín en septiembre de 1977.[146]

**Estudiantina Coltejer**

La Estudiantina Coltejer fue creada alrededor de 1960 bajo la dirección del músico checo Eduardo Polaneck (Eddo Polaneck), quien fue profesor de guitarra en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia; además era contrabajista.[147] Según Miguel Cuenca, la Estudiantina Coltejer fue un excelente grupo que interpretaba música europea principalmente, como minuetos de Bach o piezas de Beethoven; su director "no los dejaba casi, por no decir nunca, tocar música colombiana".[148] Eddo Polaneck murió el 23 de mayo de 2006 en la ciudad de Medellín.[149]

**Estudiantina de la Fábrica de Licores de Antioquia**

El director de la Estudiantina de la Fábrica de Licores de Antioquia fue Ramiro Cataño, contratista de la empresa. El grupo, que dependía de la Oficina de Personal, logró una serie de permisos para ensayar, lo cual le posibilitó participar en numerosas actividades y fiestas internas, así como en otros lugares y eventos, tales como los Encuentros Empresariales de Estudiantinas. "Ramiro Cataño fue predecesor de muchos de nosotros en el manejo de Estudiantinas. De hecho, él manejó la [Estudiantina de la] Fábrica de Licores

---

[146] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., p. 14.
[147] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[148] Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.
[149] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.

y [...] mucha gente le aprendió [...]. Hace mucho tiempo perdí el contacto con él, pero éramos muy buenos amigos", comenta John Castaño, quien perteneció a este grupo.[150]

**Estudiantinas familiares**

Las estudiantinas, que hacia los años setenta ya habían pasado del acetato al público de la calle, es decir, a la familia, al sector de los trabajadores y a una diversidad de músicos aficionados o de mediana formación, dejaron de depender de la industria de la cultura y empezaron a conquistar espacios de desarrollo y afianzamiento en un plano más autónomo, por no decir más solitario y adverso, pues ya no contaban con la promoción de las disqueras (no obstante algunas agrupaciones lograron hacer sus propias publicaciones), ni con el apoyo de las fábricas.

Sin embargo, además del disfrute que padres, hijos y hermanos lograron cultivar con otros familiares y amigos, la labor de difusión de estas estudiantinas en reuniones privadas, eventos culturales y concursos acompasó el transitar de las cuerdas tradicionales en Medellín incluso desde los años sesenta. Las principales agrupaciones familiares fueron la Estudiantina Aburrá, de los hermanos Molina y dirigida por Luis Gaviria, la Estudiantina de los Paniagua, la Estudiantina Puerta Cadavid, la Estudiantina Tardes de Colombia, de Argemiro García, y la Estudiantina de los Hermanos Céspedes.

**Estudiantina Aburrá**

La Estudiantina Aburrá fue una agrupación familiar que surgió a finales de los años sesenta, con la dirección del flautista Luis Gaviria y las asesorías de Eusebio Ortiz, violinista de la Estudiantina Iris, y Guillermo Lotero, clarinetista, discípulo de Roberto Vieco. Estuvo integrada por Susana Molina en la bandola, Gabriela y Margarita Molina en los tiples, Juan Fernando Molina y Carlos Eduardo Restrepo en las guitarras, Dolly Restrepo Jaramillo en la mandolina, y Nicolás Molina, ex integrante de la Estudiantina Universidad de Antioquia, en la percusión. Esta agrupación tuvo como antecedentes a las hermanas Restrepo Jaramillo, discípulas de Nicolás Torres, quienes tocaban mandolina,

[150] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

tiple y guitarra. No obstante su corta duración, la agrupación se presentó en diversas instituciones educativas de la ciudad.[151] Dentro de su repertorio, constituido por más de cincuenta obras, tuvieron la *Misa folklórica* de fray Rubén Darío Vanegas, franciscano.

**Estudiantina de los Paniagua o Estudiantina América**

Este grupo de origen netamente familiar y de formación empírica, estuvo asentado en el barrio San Javier La Loma de Medellín; fueron los creadores de la Banda Paniagua. Fabio Rincón escribió la siguiente apreciación, en el editorial del disco *Las delicias,* publicado alrededor de 1961: "En el panorama musical hay verdaderas dinastías, como ocurre sólo en algunas actividades humanas, a diferencia de la generalidad de ellas. Apellidos hay que, como Paniagua, han llegado a confundirse con el pentagrama hasta el punto de llegar a ser casi uno de sus sinónimos".[152] Según Gonzalo Molina, a la familia también perteneció Manuel Paniagua, "Lito", "de los Paniaguas de aquí del Coco", en el sector occidental de la ciudad de Medellín.[153] El viejo de los Paniagua, don Fortunato Paniagua, tocaba redoblante.

La Estudiantina América (véase foto 56) es la misma estudiantina compuesta por la familia Paniagua, pero del barrio La América. Grabaron el disco *Las delicias con la Estudiantina América* (LPF 300315) en Discos Fuentes, "a cuyo tratamiento artístico fue sometido un exquisito repertorio, el que aparece interpretado con un estilo propio, impuesto por Antonio Paniagua, sin que ello perjudique la diafanidad y universalidad que corresponde a todo buen conjunto de cuerdas".[154]

---

[151] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.
[152] Fuentes. *Las Delicias con La Estudiantina América. Estudiantina América.* Medellín, Fuentes, *ca.* 1961. [Grabación sonora].
[153] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.
[154] Fuentes, *Las delicias con La estudiantina América*, op. cit.



Foto 56. *Estudiantina América.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1961. 25.2 x 30.5 cm. Fuente: Fuentes. *Las Delicias con La Estudiantina América. Estudiantina América.* Medellín, Fuentes, *ca.* 1961.

El grupo estaba compuesto por dos bandolas, un tiple, una guitarra y un guitarrón, que desempeñó las funciones del bajo. “El limpio manejo de los instrumentos constitutivos de la agrupación, la inspiración espontánea y emotiva de los ejecutantes, la dirección de la grabación y la nitidez de esta misma fueron elementos esenciales para que se lograra la realización de este precioso álbum”.[155] El disco fue publicado con sonido monofónico e incluyó catorce temas, esquema muy popularizado por Discos Fuentes en 1961, cuando apareció el primer volumen de los “14 cañonazos bailables”, lo cual indica que su publicación fue por esa fecha.

[155] Ibíd.

**Estudiantina Puerta Cadavid**

La Estudiantina Puerta Cadavid fue una agrupación de Girardota, municipio situado al norte del Valle de Aburrá. Estaba compuesta por los padres y los hijos de la familia Puerta Cadavid. Su fundador fue Ricardo Puerta, hijo natural de doña Indalecia Puerta, músico nacido en la vereda Encenillos, del municipio de Girardota.[156] Dado que desde muy pequeño Ricardo mostró afición a la música, su madre le regaló la primera bandola cuando él tenía ocho años, con la cual comenzó a interpretar las obras que se aprendía de la radio. Años después entró a trabajar a Tejicóndor, a través de la estudiantina, donde ejecutó la primera bandola durante más de quince años, hasta su jubilación.[157] Según Juan Carlos Mazo, "Luego de que [don Ricardo] se jubiló de Tejicóndor [fue] que conformaron su propia estudiantina". Entonces comenzó como cuarteto, con Ricardo Puerta, Imelda su esposa, y dos de sus hijos, Guillermo y Fabiola. Después se integraron Rafael, Ricardo y Argiro (véase foto 57). Mazo afirma que "todos [los] hijos [de la familia], de una u otra forma, están ligados al ámbito musical. Rafael es integrante del trío Monterrey; Ricardo es director de distintos grupos, como Par-dúo, Grupo instrumental UPB, Grupo vocal de Comfama y el Grupo Instrumental de las Empresas Públicas de Medellín; Guillermo es integrante del dueto Silvia y Guillermo y es considerado uno de los mejores tiplistas del país".[158]

La estudiantina fue finalista del concurso Mono Núñez, de Ginebra (Valle), en dos ocasiones. En su trayectoria, esta agrupación produjo cinco discos: "*Mi lira y mi rancho,* un LP grabado para Fabricato, un disco del Mono Núñez, *Sabor a música* [...], y el disco de Cotrafa, al cual accedieron gracias a su primer lugar en ese concurso".[159] El disco *Sabor a música* (1004), nombre de una composición de Ricardo Puerta (padre), se hizo con la empresa Producciones J. J. Mundo en 1984, bajo la dirección de Jesús Zapata Builes. Allí grabaron Ricardo Puerta (padre) e Imelda Cadavid en las bandolas, y cinco hijos: Rafael en

[156] Según Ricardo Puerta Cadavid, su familia nunca conoció a su abuelo paterno. Ricardo Puerta Cadavid. Entrevista personal. Medellín, 19 de septiembre de 2007.
[157] Mazo, Juan Carlos. "Ricardo Puerta, el hombre del sabor a música". *El Colombiano,* Medellín, domingo 17 de marzo de 1996, p. 8D.
[158] Ibíd.
[159] Ibíd.

la bandola, Ricardo en la guitarra, Fabiola en el tiple, Argiro en el contrabajo y Joaquín Puerta Cadavid en la percusión (Guillermo Puerta ha hecho parte del grupo en otras ocasiones, en la ejecución del contrabajo). Es importante señalar que esta estudiantina se presentó en televisión, en el programa Embajadores de la Música Colombiana, de Teleantioquia, y en el programa Facetas.

La obra musical de Ricardo Puerta "abarca más de 100 composiciones instrumentales. Gran parte de éstas son dedicadas a amigos y familiares suyos. De este repertorio, prácticamente el 80% permanece inédito".[160] Tras un infarto, Ricardo Puerta (padre) murió el 24 de enero de 1994 en Bello; "luego de su muerte el grupo se desintegró".[161]



Foto 57. *Estudiantina Puerta Cadavid.* Fotógrafo sin identificar, 1984. 11 x 15 cm. Fuente: J.J. Mundo. *Sabor a música. Estudiantina*

[160] Ibíd.
[161] La bibliotecóloga Olga Lucía Ocampo realizó un trabajo biográfico muy valioso sobre veinticinco músicos antioqueños del siglo XX. La biografía de Ricardo Puerta se encuentra allí. Ver: Ocampo Vásquez, Olga Lucia. "25 músicos antioqueños del siglo XX. Base de datos en CD ROM. Vol. 1". [Tesis de grado]. Medellín, Universidad de Antioquia, Escuela Interamericana de Bibliotecología, 2001.

*Puerta Cadavid.* Medellín, Producciones J.J. Mundo, 1984. [Grabación sonora]. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Ricardo Puerta Cadavid nació en Girardota el 16 de diciembre de 1951. Vivió su infancia en El Hatillo, vereda cercana al municipio. Su primera formación musical la recibió de Jesús Zapata Builes, cuando ingresó al Conjunto de Música de Fabricato, y con Elkin Pérez Álvarez, con quien logró instaurar una rutina de trabajo durante varios años. Posteriormente, en la Escuela Superior de Música, estudió armonía con Álvaro Rojas y contrapunto con Rodolfo Pérez; fue alumno de Gabriel Uribe y Gustavo Yepes. "Aunque no tengo títulos, no me han hecho falta tampoco", afirma Puerta. Desde 1980 trabaja en Comfama, donde fue director de un grupo mixto, además de dirigir en alguna época la Estudiantina de la Caja de Compensación, agrupación que también contó con la dirección de músicos como Jesús Zapata, John Castaño y el maestro Montealegre.[162]

**Estudiantina Tardes de Colombia**

Argemiro de Jesús García Meneses (véase foto 58) nació en Copacabana el 26 de marzo de 1926. Su padre se llamaba Evaristo García Hernández, integrante de la Banda de Copacabana que dirigía Luis Rosendo Hurtado, y su madre era Hermelina Meneses Rúa; ambos eran "campesinos legítimos", como dice el mismo Argermiro García. Recibió formación musical de su padre, su abuelo y sus tíos, quienes, según él mismo, fueron los primeros que conformaron una estudiantina en el municipio;[163] don Argemiro recuerda que en ese entonces "a uno le decían el nombre del acorde, y le decían que primera, que segunda, que tercera, que cuarta y todas esas vainas".[164] Si bien comenzó tocando el tiple, a pesar de la dificultad que le representaba estudiar un instrumento tan delicado como ése, debido a su arduo trabajo con las manos en la fábrica donde trabajaba, se dedicó finalmente

[162] Ricardo Puerta Cadavid. Entrevista personal. Medellín, 19 de septiembre de 2007.
[163] En las veredas cercanas, como El Cabuyal, Guasimal y El Ancón, existieron numerosos grupos de bandola, tiple y guitarra, como reflejo de una fuerte tradición musical, cuyos orígenes van hasta las primeras décadas del siglo XX y cubren la región del norte del Valle de Aburrá, es decir, Copacabana, Girardota y Barbosa.
[164] Argemiro García Meneses. Entrevista personal. Copacabana, 30 de octubre de 2004.

a la bandola, con el fin de retomar una tradición cordofonista en el pueblo, “pues las bandolas se están acabando aquí”.

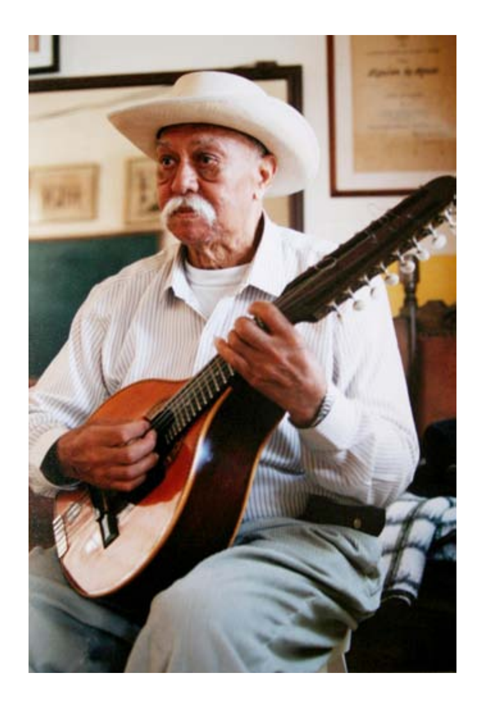


Foto 58. *Argemiro García Meneses.* Héctor Rendón Marín, Copacabana 30 de octubre de 2004. 15 x 10 cm. Fuente: Colección de Héctor Rendón Marín.

El primer grupo de los García, que estaba compuesto por siete integrantes, además de bandola, tiple y guitarra, tenía un violín. Juan de Dios García, violinista del grupo, era el único de la familia que leía partitura; también tocaba flauta y clarinete. Su campo de acción fue en el municipio de Segovia, donde formó grupos de música de parranda. A la agrupación también pertenecieron Ramón, Antonio y Teresa García, todos tíos de don Argemiro; esta última tocaba el tiple y cantaba. El grupo interpretaba una variedad de piezas para bailar, entre rumbas (“porque todavía no había porros en esa época”), foxes, pasodobles, pasillos y bambucos, “y de vez en cuando algún tango”, aprovechando la música que subía a Medellín por el río Magdalena. “Entonces, como no había en qué escucharla, los domingos la gente salía al parque a tomar tinto y a ponerle cuidado a la música”, añade don Argemiro.[165]

Más adelante, hacia 1949, García tuvo un cuarteto con Gonzalo Hernández, uno de los legendarios Hermanos Hernández. Estaba compuesto por Argemiro García en la

[165] Ibíd.

primera bandola, Gonzalo Hernández en la segunda bandola, Jaime García en la guitarra y Luis Porfirio García en el tiple; estos dos últimos eran hermanos de Argemiro García. Alcanzaron a tener varias presentaciones en un programa que realizaba Ron Medellín Añejo en la ciudad de Medellín, en el año de 1951. En aquella época se convirtieron en los alumnos del maestro Hernández, quien les ayudó a detectar y a corregir una serie de problemas técnicos en la ejecución de sus instrumentos, tales como el manejo de la doble plumada en la bandola, la calidad de aplatillado en el tiple y el uso de los dedos y el pulgar en la guitarra, en cambio del anillo que usaban para su ejecución.

Aunque Argemiro García fue nombrado en 1943 director de la Estudiantina Sedeco de Copacabana, trabajó hasta jubilarse en las Empresas Públicas de Medellín desde el 5 de marzo de 1948, en el momento de montaje de las plantas de Río Grande y Guadalupe; allí tenía que manipular herramientas y materiales pesados, y aunque debía cumplir largas horas de trabajo tuvo la oportunidad de crear varias agrupaciones de cuerda con sus compañeros de la empresa. "Donde yo he trabajado, generalmente he formado grupo porque no puedo quedarme como sin estar tocando las cuerdas, y sobándolas, y sintiendo el tañido, que es lo que vale la pena".[166]

Respecto a la conformación de los grupos y al papel que cada músico debe desempeñar en ellos, don Argemiro García argumenta que en una estudiantina algunos instrumentos deben estar a cargo de las melodías, mientras que otros deben hacer el acompañamiento. En este sentido,

> [...] en la estudiantina es necesario que haya, como mínimo, cuatro bandolas, dos haciendo primera voz y dos haciendo segunda; la tercera bandola en la estudiantina pues suena bueno, pero tiene que tener un elemento que la haga sonar muy bien; los tiples deben ser dos o tres, o cuatro si es posible también. Y las guitarras, pues deben ser máximo dos, porque como no había lectura de nada, entonces tenía uno que poner a hacer las cosas y poner a la gente a escucharla para que fueran cogiendo lo que tenían que hacer.[167]

Además, instrumentos como el violín, la flauta y el clarinete son también admisibles en dicha conformación, pero debe cuidarse su volumen, pues el clarinete, por ejemplo,

[166] Ibíd.
[167] Ibíd.

puede llegar a desequilibrar un grupo. García insiste sobremanera en la importancia de la disciplina en el estudio, y en la puntualidad, tanto para los ensayos como para las presentaciones. Por eso se refiere constantemente a las dificultades que tuvo en las empresas donde dirigió grupos con trabajadores, pues eran repetitivas las faltas de disciplina. “Yo para eso sí he sido muy malo; si yo tengo un grupo con el que estoy trabajando, y éste no me ayuda a hacer el trabajo, no me sirve”.[168]

Don Argemiro tuvo un grupo musical en Imusa, en 1974, que duró cuatro años. Allí le daba clase “a trabajadores y a hijos de los trabajadores”, de los cuales muy pocos sabían acerca de notación musical. “Entonces tuve que comenzar a lidiar con ellos para enseñarlos, que tal letra cómo se escribía, que era tal acorde y todas esas vainas [...] yo estuve como cuatro años con ellos. Pero después ellos mismos desbarataron el grupo porque no les daban tiempo a los trabajadores para hacer las presentaciones y entonces las gentes se fueron retirando y entonces ya eran muy poquitos los que había”. Sin embargo, añade García, continuó trabajando con los niños de los trabajadores, actividad que apenas duró un año.[169]

Argemiro García fue alumno de Jesús Zapata Builes y profesor de la Escuela Popular de Arte, EPA, entre 1970 y 1977, cuando Miguel Cuenca era su director. Durante esa época no solo perteneció a la estudiantina de la institución que dirigió Miguel, sino que además hizo un dueto vocal con él. Asimismo, matriculó en la Epita —programa de formación musical para niños, que tenía la Escuela Popular de Arte— a once de sus catorce hijos. Le correspondió, como director del grupo musical de tiple de la Epita, presentarse, en varias ocasiones, en el teatro Pablo Tobón Uribe y en desfiles de silleteros, con grupos de hasta veinticinco tiplistas.[170]

Con la EPA se consolidó el ciclo de formación de la Estudiantina Tardes de Colombia, la agrupación más importante que tuvieron los García. Según Hernán Restrepo Duque, “es una estudiantina aferrada a los cánones más antiguos de la música colombiana

168 Ibíd.
169 Ibíd.
170 Ibíd.

[pues] suena linda, [...] con mucha autenticidad”,[171] y es también una de las más reconocidas en el ámbito musical nacional de las décadas de los setenta y los ochenta, por su fidelidad a las obras y su respeto a los compositores. “Yo he sido muy regional en mi música: tocamos mucho el pasillo, el bambuco, la guabina y el torbellino”, afirma García.

Los inicios de Tardes de Colombia tienen que ver con un trío compuesto en 1972 por Argemiro García, Óscar Cadavid y Gilberto Zuleta, dos trabajadores de Everfit que conocieron a don Argemiro en la EPA a través de su rector Miguel Cuenca, cuando éste dirigía también la estudiantina de Everfit. Luego, tras la formación musical de algunos de los hijos de Argemiro, éstos ingresaron al grupo y conformaron la estudiantina como tal, consolidándose como grupo familiar exclusivamente, donde “aquel que se retire es porque se va para otra parte lejos o porque se muera”, asevera García.[172] A la fecha de escritura de esta investigación, el grupo estaba conformado por Gustavo Adolfo García Acevedo, primera bandola; Argemiro García Meneses, segunda bandola; José Evaristo García, tiple; Álvaro Eusebio García, tiple, y Josué Naún García, guitarra (véase foto 59). El repertorio de la Estudiantina Tardes de Colombia es todo de memoria, es decir, no utilizan partituras ni para sus ensayos ni para sus presentaciones.

[171] Restrepo Duque, Hernán. Conferencia “Las estudiantinas”. Medellín, 15 de septiembre de 1988. Prácticamente no hicieron búsquedas armónicas, porque para ello necesitaban “una cantidad de acordes y para uno poderse aprender eso tenía que ponerse a estudiarlos”, afirma García Meneses. Entrevista personal. Copacabana, 30 de octubre de 2004.
[172] Argemiro García Meneses. Entrevista personal. Copacabana, 30 de octubre de 2004.



Foto 59. *Estudiantina Tardes de Colombia.* Fotógrafo sin identificar, 1990. 19 x 31.5 cm. Fuente: Sonolux. *La fiesta es con Estudiantina Tardes de Colombia*. Medellín, Sonolux, 1990. [Grabación sonora].

Esta agrupación ha participado exitosamente en varios concursos. El primero de ellos fue Antioquia le canta a Colombia, en 1978, donde quedaron entre los tres primeros finalistas.[173] Fueron por primera vez a Ginebra (Valle del Cauca), al concurso del Mono Núñez, en 1979, donde participaron por cinco años consecutivos; en los últimos tres años obtuvieron el primer puesto en la modalidad instrumental, y ganaron el gran premio en su quinta participación, en 1983. Después de este premio, el grupo obtuvo enorme prestigio nacional, y fueron invitados a diversas ciudades, como Bogotá, Sogamoso, Tunja, Armenia, Manizales, Pereira, Cali, Barranquilla y Cartagena. También participaron en el Concurso de Música de Hatoviejo Cotrafa. Don Argemiro García y la Estudiantina Tardes de Colombia

[173] "En los años 73 y 75 en Mariquita, Tolima, y en el 78 en Ibagué, se realizó el Concurso Nacional de solistas de tiple. En esta última versión, Argemiro, junto al maestro y amigo Elkin Pérez, ocupó el tercer lugar". Cortiple. "VI Encuentro Nacional del Tiple. Junio 26 al 30 de 2002". Envigado, 2002, pp. 9-10. [Folleto de mano].

recibieron, en junio de 2002, la Medalla al Mérito Daniel Uribe Uribe, que otorgó el Encuentro Nacional del Tiple Ciudad de Envigado, en su sexta versión. “Tardes de Colombia también ha participado en los encuentros de Coltejer, Fabricato, Fábrica de Licores, Indulana, Escuela Popular de Arte EPA, Estudiantinas en Sogamoso y Festival de la canción en Copacabana en dos oportunidades”.[174]

La Estudiantina Tardes de Colombia tiene cuatro producciones discográficas: *Fiesta en la montaña. Estudiantina Tardes de Colombia* (01-0131-01401), publicada en 1985 por Sonolux. *Aquellos diciembres. Estudiantina Tardes de Colombia* (01-9955-01706) es un casete producido por la División de Grabaciones Especiales de Sonolux para la compañía de Empaquetaduras y Empaques Ltda. en 1989; los temas que contiene están grabados en el volumen *La fiesta es con Estudiantina Tardes de Colombia* (01-0131-01633), publicado un año más adelante, también por Sonolux. La cuarta grabación se llama *Un recuerdo de amor. Dueto Hermanos Ramírez con la Estudiantina Tardes de Colombia,* sin código, publicada bajo el sello Ramírez.[175]

### Estudiantina de los Hermanos Céspedes

La Estudiantina de los Hermanos Céspedes estaba compuesta por una familia ubicada en una de las lomas del barrio El Poblado de Medellín, de extracción socioeconómica humilde. Grabaron el disco *Música Internacional al estilo de los Hermanos Céspedes y su Estudiantina* (335170) en Discos Victoria, bajo el sello Carnaval, en 1979. Está compuesto por flauta, bandola, tiple y guitarra. “Tiene un clarinete bastante regularcito pero tiene mucho sabor para tocar música popular”, comenta Juan Fernando Molina (véase foto 60).[176]

---

[174] Cortiple, op. cit.

[175] Los Hermanos Ramírez fueron ganadores del VI Concurso Nacional de Duetos. Estudiantina Tardes de Colombia. *Un recuerdo de amor. Estudiantina Tardes de Colombia. Hermanos Ramírez.* Medellín, *ca.* 1985. [Grabación sonora]. Respecto al sello, es una marca independiente, situación muy común en las últimas décadas en la industria discográfica del país.

[176] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.



Foto 60. *Estudiantina de los Hermanos Céspedes*. Fotógrafo sin identificar, 1979. 21.6 x 25.6 cm. Fuente: Discos Victoria – Carnaval. *Música Internacional al estilo de los Hermanos Céspedes y su Estudiantina.* Medellín, Discos Victoria, 1979. [Grabación sonora].

**Estudiantinas institucionales y universitarias**

El papel de músicos que trabajaron durante décadas en diversas instituciones de la ciudad, como el Instituto de Bellas Artes y la Casa de la Cultura, sumado a la labor de difusión de numerosos estudiantes y egresados de la Escuela Popular de Arte y de los programas de capacitación de Comfama y Comfenalco, amén del exitoso encargo de músicos experimentados en los semilleros y grupos de proyección de la empresa antioqueña, no solo estimularon la creación de espacios proyectivos para las estudiantinas en otras instituciones y universidades de la ciudad, sino que además sentaron las bases para la implementación de futuros programas académicos en sus planes de estudio.

La Estudiantina Universidad de Antioquia, fundada por Dagoberto Giraldo, la Estudiantina Carlos Vieco, dirigida por Martha Rivera de García y adscrita varios años al Instituto de Bellas Artes, la Estudiantina de la Universidad Nacional, fundada por Alonso Rivera, la Estudiantina de la Escuela Popular de Arte, bajo dirección de Miguel Cuenca, la Estudiantina del Conjunto Folklórico del Departamento de Antioquia, dirigida por Samuel Cano y Efraín González, y la Estudiantina de la Universidad Autónoma Latinoamericana, dirigida inicialmente por Lorenzo Macías, se constituyeron en las agrupaciones más representativas de las estudiantinas institucionales y universitarias en la ciudad de Medellín desde 1963 hasta la década de los ochenta.

**Estudiantina Universidad de Antioquia**

La Estudiantina Universidad de Antioquia es la más antigua de la ciudad. En 1983, el Honorable Concejo de Medellín hizo un reconocimiento a la agrupación por sus veinte años de fundación, y posteriormente la Universidad de Antioquia le entregó una Mención de Honor en sus veinticinco años de funcionamiento. En acto especial, realizado el 30 de septiembre de 2008 en el Teatro Camilo Torres de la ciudad universitaria, con la presencia de otras agrupaciones, como el Grupo Musical de la Universidad Pontificia Bolivariana, el Grupo Aires del Campo de la vereda San Andrés, del Municipio de Girardota, y la Estudiantina de la Universidad Central del Valle, la estudiantina celebró 45 años de vida artística.

Su fundador fue José Dagoberto Giraldo Suárez, quien nació en San Rafael, Antioquia, el 12 de marzo de 1941. Fue bachiller del Liceo Antioqueño, donde fundó el Coro Liceísta, y posteriormente estudió Derecho y Ciencias Políticas en las universidades de Antioquia, Bolivariana y Autónoma Latinoamericana. Fue cofundador del Club de Estudiantes Cantores de la Universidad de Antioquia en 1962, y del grupo de danzas folclóricas de la misma universidad en 1968; también fue cofundador de la Estudiantina del Liceo de la Universidad de Medellín en 1972.[177] Entre 1983 y 1990 publicó la serie de seis volúmenes *Cancionero para el recuerdo.* Si bien Giraldo no era músico, su función en la estudiantina era la de administrador, y gracias a su gestión pudo institucionalizar la

[177] Giraldo Suárez, Dagoberto. *Cancionero para el recuerdo. Vol 6.* Medellín, Ediciones Latinas, 1990.

estudiantina, como dependencia de la oficina de Bienestar Universitario, mediante la creación de una plaza bajo la figura de director de la estudiantina universitaria.

La Estudiantina de la Universidad de Antioquia se conformó en 1963, después de la presentación de la Tuna Universitaria de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid en la ciudad de Medellín, grupo al que José Dagoberto Giraldo Suárez quiso emular.[178] Con algunos integrantes de la Coral del Liceo Antioqueño, que dirigía el profesor Gustavo Rodríguez, y con el apoyo del director del liceo, Gerardo Tapias Henao, se gestionó la compra de varios instrumentos de estudio (provenientes del municipio de Marinilla), la contratación de un instructor, Eduardo Gaviria —pues ninguno sabía tocar instrumentos—, y un espacio para los ensayos en las Torres Marco Fidel Suárez (posteriormente la estudiantina llegó a tener su sede en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia). Los primeros integrantes fueron Álvaro Vieco, Gustavo Cardona, Norman Isaza y Dagoberto Giraldo, bandolas; Francisco Mejía y Alejandro Jiménez, guitarras; Jaime Velásquez, Santiago Correa y Alejandro Correa, tiples; en otros instrumentos que la fuente no menciona estaban Alberto Sánchez, Mario Álvarez, Álvaro Sánchez, Jorge Humberto Montoya y Rodrigo Aguirre. La agrupación participó ese mismo año en las Jornadas Universitarias y en el Día del Liceísta, con varios eventos en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia. Después de dichas presentaciones ingresaron varios estudiantes del liceo, como Juan Flavio Díaz, Javier Ochoa Soto, Luis Eduardo Montoya, John Castaño (quien posteriormente fue su director) y Hernán Gómez. En 1964, la Estudiantina Universidad de Antioquia fue vinculada a la Oficina de Asuntos Estudiantiles de la Universidad, cuyo director era el señor Horacio Correa Flórez. Desde este momento la estudiantina realizó múltiples presentaciones locales, regionales y nacionales en representación de la institución. “Desgraciadamente [Dagoberto Giraldo] falleció joven relativamente y creo que la historia de la Estudiantina más o menos llega hasta ahí, porque después de eso [...] no había un impulsor del calibre de Dagoberto”, comenta John

[178] Ibíd.

Castaño.[179] Según Alonso Rivera, Dagoberto Giraldo murió hacia 1995, debido a una deficiencia renal.[180]

La estudiantina tuvo como director al maestro Julio César Villafuerte Luzardo, profesor del Liceo Antioqueño, cuando la agrupación todavía estaba en dicha institución. Posteriormente contó con la dirección de Antonio María Bedoya, Luis Eduardo Gaviria Osorio (profesor de guitarra), John Castaño Cuartas y Alonso Rivera Mejía.[181] La agrupación entonces "llegó a ser una entidad. [Es] histórico que hubiéramos ido a un programa de televisión —cuando en la televisión hacían música colombiana—. Eucario Bermúdez tenía un programa que se llamaba Tierra Colombiana; allá estuvimos", comenta John Castaño, refiriéndose al viaje que la estudiantina hizo por quince días en Bogotá, donde hicieron diversos conciertos, como parte de un reconocimiento a sus veinte años de actividades.[182] Agrega Castaño:

> Yo creo que, aparte de la EPA [...], un gran semillero de músicos de música colombiana, de intérpretes de música colombiana, fue la Estudiantina de la Universidad. Están hoy un Julio Víctor Zapata, un John Mario Vargas, que hoy son pues, músicos muy reconocidos [...], un Carlos Alberto Jiménez, que es hoy el contrabajista de la Banda Sinfónica: un excelente bandolista del grupo [...], un Mario Flórez que era de los buenos tiplistas, lamentablemente falleció muy joven [...]. Para mí fue un semillero y una escuela.[183]

Otros integrantes del grupo fueron Pedro Nel Escudero Osorio, Rubén Darío Marín, José Alonso Medina Cifuentes, Mario Alberto Suárez, Marta Cecilia Zuluaga y Jorge Humberto Molina. "Todos ellos fueron mis pupilos y compañeros en la universidad", puntualiza John Castaño. "Teníamos unas voces excelentes: Gloria Giraldo, por ejemplo, yo diría que fue la precursora de las intérpretes de música andina colombiana aquí en

---

[179] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.
[180] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
[181] Rivera Mejía fue su director hasta su jubilación en el 2005. Desde entonces la dirección ha estado a cargo de Leonel Molina, músico egresado de la Escuela Popular de Arte, EPA.
[182] Sus presentaciones se realizaron en la Universidad de la Sabana, en la Universidad Pedagógica Nacional, en el Capitolio Nacional, en la Cámara de Representantes, en la Universidad Inca de Colombia, en la Media Torta, para la grabación del programa Sabariedades, "que se transmite todos los sábados por la primera cadena a la 1 p.m.", y en otros escenarios a los que convocaron la Oficina de Educación, Fomento y Turismo del Distrito y la Asociación Colombiana de Universidades, Ascum. "Gira por Bogotá realiza la Estudiantina de la U. de A.". Artículo de prensa. Medellín, septiembre de 1983. Archivo de John Castaño.
[183] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

Medellín; tenía una voz preciosa y con ella hicimos algunas grabaciones, no tanto profesionales, pero sí como una muestra de la Estudiantina de la Universidad" (véase foto 61).[184] Las voces más significativas fueron Martha Cecilia Zuluaga y Pilar Galeano. "Con ellas a veces improvisábamos duetos, pero generalmente eran solistas, acompañadas por toda la estudiantina". También fueron cantantes Germán Rodríguez, Leonel Villegas y Héctor Castrillón.




Foto 61. *Dagoberto Giraldo, Gloria Giraldo y John Castaño.* Fotógrafo sin identificar, *ca.* 1980. 8.8 x 12.3 cm. Fuente: Archivo de John Castaño Cuartas.

Otro aspecto importante es que la estudiantina "incorporó muchos de los estudiantes del Conservatorio de Música de esa época. En esa estudiantina que me tocó a mí [...] hubo corno, fagot, oboe y trompeta", comenta Juan Fernando Molina.[185] "En ese sentido creo

[184] Ibíd.
[185] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.

que es de las poquitas estudiantinas que se pueda decir estudiantina con estudiantes". Los pasillos y los bambucos eran muy frecuentes en el repertorio.

> Por esa época eran muy escasas las danzas, las guabinas… todos los demás ritmos colombianos, por decir el currulao, el pasaje llanero, todo ese tipo de cosas [...]. Entonces lo que el profesor sabía, eso era lo que interpretaba la estudiantina y a mí me encantaban los pasillos y los bambucos [...]. Torbellino, de pronto un poquito, pero redova, chiotis, vueltas, todo eso, eso lo hacíamos como por vacilar; es decir, nunca le prestamos la atención debida.[186]

El archivo de partituras de la estudiantina era manejado celosamente por Dagoberto Giraldo. Eran papeles que solamente tenían las líneas melódicas para las bandolas, y en pocos casos tenían algún cifrado para la guitarra o el tiple, "porque realmente eso se montaba simplemente con base en la capacidad del oído de las persona". De hecho, el trabajo de dirección de John Castaño fue también de oído, pues en ese momento, como se acaba de señalar, no hacían lectura. "Sin embargo, la cosa funcionó. Como podrá usted adivinar, ahí no había unos arreglos espectaculares sino lo que la mente del director de turno le daba". Respecto a la armonía, las obras eran todavía más pobres. "En esa época no se hablaba de sextas, de novenas, de trece, de once, nada de eso, disminuidos, aumentados… hablábamos en términos generales, de disonantes. Para nosotros un acorde que tuviera algo distinto a la tríada original era disonante".[187] Sin embargo, John Castaño fue un gran impulsador de la capacitación y el estudio que debía tener cada uno de sus integrantes. Alguna vez, por ejemplo, cuando estuvieron en el Concurso del Mono Núñez en Ginebra, les hizo mucho énfasis a los integrantes sobre esta necesidad: "Mire la academia de estos tipos; mire los arreglos; mire el manejo de los instrumentos; mire que cada muchacho tiene su partitura. ¡Eso es lo que tenemos que hacer en la universidad! ¡Capacitarnos!, porque yo también me incluyo".[188]

La estudiantina realizó una grabación en Sonolux, patrocinada por la institución con motivo de las Jornadas Universitarias de 1981. Si bien esta grabación no fue exclusiva de la

[186] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.
[187] Ibíd.
[188] La Estudiantina Universidad de Antioquia participó varias veces en el Concurso Mono Núñez, entre el setenta y el ochenta. En una oportunidad, Gloria Giraldo ganó con ella el primer puesto en la modalidad vocal.

estudiantina universitaria, los otros grupos participantes pertenecían al Alma Mater, como el Club de Estudiantes Cantores de la Universidad, el Grupo Nuestra Voz en el Recuerdo, el Coro de Cámara de la Facultad de Artes, y cuatro solistas acompañados por la estudiantina: Gloria Giraldo, Héctor Castrillón, Hildebrando Martínez y Marta Cecilia Zuluaga (véase foto 62).



Foto 62. *Estudiantina Universidad de Antioquia.* Fotógrafo desconocido, *ca.* 1980. 8.8 x 12.3 cm. Fuente: Archivo de John Castaño Cuartas.

Programa Noches de estudiantina. Frente al micrófono, Martha Cecilia Zuluaga, con acompañamiento de la Estudiantina Universidad de Antioquia.

John Castaño ingresó a la Estudiantina Universidad de Antioquia inicialmente como músico, aunque al poco tiempo se convirtió en su director:

> [...] me llamaron a mí a que la dirigiera siendo yo un estudiante. Confieso que era un pésimo lector porque yo nunca estudié música, sino después de viejo y por la obligación. Sin embargo, y a pesar de que le dije a la persona encargada: "doctor, lo que pasa es que usted sabe que yo no leo música, tengo muchas carencias en ese sentido", él me dijo: "No. Lo que me interesa es que usted sepa manejar una guitarra, un tiple y una bandola".[189]

John Rodrigo Castaño Cuartas nació en el municipio de Marinilla el 2 de noviembre de 1943. Sus padres fueron Ana Cuartas y Juan de Jesús Castaño, popularmente conocido como "Chucho" Castaño. Su formación musical fue empírica. Con ayuda de su padre, que fue músico de banda del municipio, en donde interpretaba el trombón, John empezó a hacer música con unos primos suyos. A partir de esa experiencia formó su primer grupo en el colegio, con la ayuda de dos profesores, cuando cursaba quinto de bachillerato, alrededor de 1958; su grupo se llamaba Colnal, que era el mismo nombre de la institución donde estudiaba: Colegio Nacional de San José de Marinilla, y estaba compuesto por bandola, guitarras, bombo, platillos y redoblante. "Entonces yo era el rey del paseo porque yo llevaba la melodía en la bandola [...] De hecho lo primero que yo toqué, por oreja naturalmente, fue la bandola". Entre 1962 y 1965 estudió guitarra en Medellín, después de terminar sus estudios de bachillerato; simultáneamente estudió idiomas en la Universidad de Antioquia. Finalizados sus estudios universitarios fue rector durante un semestre del colegio Bernardo Uribe Londoño, del municipio de La Ceja, alrededor del año 1969. A su regreso a Medellín, John Castaño asumió la dirección de la Estudiantina Universidad de Antioquia y se vinculó como profesor del Liceo Antioqueño. "Simultáneamente trabajaba en el Liceo de la universidad, dirigía cinco estudiantinas, grababa en Sonolux mucho, y tenía el grupo, primero Los Médicos, después Los Músicos. [...] yo no daba abasto". Finalmente quedó con la Estudiantina de las Empresas Públicas y como asesor musical de Extensión Cultural Departamental, en compañía de Luis Uribe Bueno. Su actividad como músico acompañante de solistas ha hecho parte importante del trabajo de John Castaño en sus años de madurez, además de su labor como jurado en diversos concursos: "Llegó después una época en que a uno lo van jubilando y comienzan a decirle "Maestro" […], y

[189] John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

resulté siendo jurado de unos concursos en los cuales yo no me imaginaba de jurado, lo que ha sido una experiencia de la cual más he aprendido porque uno de cada participante aprende, así sea el más elemental”.[190] Respecto a su trabajo con estudiantinas, Castaño recuerda:

> [...] estuve primero con la universidad, al mismo tiempo estuve con la Estudiantina Enka de Colombia, Fábrica de Licores de Antioquia y una muy importante, Empresas Públicas de Medellín [...] También Bedout [...], como cinco. De hecho, los encuentros que había de estudiantinas, casi siempre era yo con todas [...] De por sí las cinco eran un encuentro. También me las tenía que ingeniar para que [comenta en tono jocoso] no tocáramos todos el mismo repertorio.

Es claro que para poder cumplir con tantas responsabilidades, John Castaño buscó el apoyo en sus colegas; por ejemplo, “Ricardo [Puerta Cadavid] a mí me reemplazó en varias partes”. Después de una vida con tanta actividad, y consciente del enorme cariño y admiración de los que John Castaño goza en el medio artístico y musical del país, comenta: “yo sería uno que pediría que [Dios] me prolongara la vida [para] volver a ver esas cosas, no iguales a como eran, que ya es imposible, pero con ese amor, con ese gusto, con esas ganas, con esa entrega… y sí, hoy en día se están formando muchachos muy buenos”.[191]

Alonso Rivera sucedió a John Castaño en la dirección de la Estudiantina Universidad de Antioquia. Rivera recuerda que en ese entonces

> [...] había un problema con Dagoberto y los integrantes de la estudiantina. Ellos se fueron lance en ristre contra él, inclusive lo publicaron en periódico. No sé qué problema tendrían con él. A mí me tocó [...] lidiar [...] con una guerra; cuando yo entré, entré en medio de la guerra [...] A los integrantes los echaron porque no quisieron tocar, se negaron a tocar para [...] el rector, y era una orden rectoral de la universidad. Y los echaron. Entonces me tocó hacer una convocatoria a mí y [...] formarlos en los instrumentos y musicalmente, pero llegó a ser muy buena la estudiantina.[192]

---

[190] Ibíd.
[191] Ibíd.
[192] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007. En un documento titulado “Contribución al estudio de la situación de la estudiantina universitaria”, firmado por siete integrantes la Estudiantina Universidad de Antioquia, con fecha del 7 de mayo de 1986, se describen algunas situaciones problemáticas de la agrupación y se solicita el reintegro de cinco miembros que habían sido expulsados en 1985 porque se negaron a hacer una presentación como homenaje al rector saliente de la época. Dentro de la solicitud se mencionan algunos objetivos de la estudiantina, como proyectar la imagen cultural de la

En este panorama, con motivo de un concierto de la agrupación, las palabras protocolarias del evento, escritas por Luis Uribe Bueno, resaltan la importancia que han tenido las estudiantinas del país, y la Estudiantina Universidad de Antioquia en particular, como promotoras de la música colombiana:

> En estos momentos que son cruciales para la música colombiana por la avalancha de música foránea compuesta por el rock, la balada, el "travolta",[193] debemos apoyar firmemente los grupos llamados estudiantina para permitirle al bambuco, al pasillo, al torbellino, a la guabina y demás ritmos colombianos, un mayor desenvolvimiento y expansión sobre el ámbito colombiano. Es preciso abrir los caminos adecuados para que nuestra música llegue al corazón de todas las gentes haciendo que nos sintamos más colombianos y permitiendo que el nombre de Colombia se coloque en el pedestal que le corresponde dentro del concierto de las naciones del continente. Al presentar la Estudiantina de la Universidad de Antioquia lo hago con el orgullo de colombiano convencido de que hay que velar por el rescate de los valores autóctonos,

---

universidad, facilitar la investigación y el desarrollo del folclor, especialmente del nuestro, propender por el desarrollo cultural, espiritual y artístico de sus integrantes y difundir la cultura musical adquirida mediante este desarrollo. Entre las situaciones desfavorables citadas, las principales eran: las múltiples ocupaciones del director musical Alonso Rivera; el descuido en la gestión, y la dispersión laboral del director administrativo Dagoberto Giraldo, ya que como "fundador de la citada agrupación, está envuelto en un problema psicológico por creerse dueño del grupo y único responsable de su existencia asegurando, entonces, que sin su presencia la Estudiantina no podría existir"; la suspensión de las capacitaciones que se impartían en el semillero de la estudiantina y que aseguraban el relevo de los músicos; la creciente deserción del personal, pues "si bien la agrupación llegó a contar con 25 integrantes, este número fue disminuyendo hasta llegar a ocho y posteriormente a tres"; el préstamo inconsulto de los instrumentos a terceros; la escasa cantidad de presentaciones, ya que "en los dos últimos años y medio se han realizado, por parte de la Estudiantina, sólo seis presentaciones", lo cual demuestra la pérdida de representatividad de estas agrupaciones en el medio; y el uso indebido de los recursos institucionales por parte del director administrativo mediante la publicación y distribución de la colección *Cancionero para el recuerdo.* El comunicado fue dirigido no solo a las personas encargadas del funcionamiento de la agrupación, sino también a las instancias superiores de la universidad, e incluso a la Contraloría General del Departamento, la Procuraduría General de la Nación y a diferentes medios de prensa hablada y escrita. Estudiantina Universidad de Antioquia. "Contribución al estudio de la situación de la estudiantina universitaria". Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, 1986. 7p. [Mecanoescrito].

[193] Un estilo de baile popular (*pop dance*) muy difundido en América Latina a principios de los años ochenta, fue el baile Travolta, como reflejo de dos películas, *Fiebre de sábado en la noche* (1977) y *Grease* (1978), cuyo protagonista era el actor de cine estadounidense John Travolta.

por el fortalecimiento de las buenas costumbres y por toda la inmensa herencia que nos dejaron nuestros abuelos.[194]

**Estudiantina Carlos Vieco Ortiz**

La Estudiantina Carlos Vieco Ortiz surgió en Medellín en 1970, bajo la dirección de Martha Rivera de García, profesora del Instituto de Bellas Artes, cuyo rector era Libardo Bedoya Céspedes; el objetivo inicial era participar en el Primer Concurso Folclórico Nacional Polímeros Colombianos, realizado en Medellín en 1972.[195] La agrupación estaba conformada por dos hijos de Martha Rivera, Gustavo y Luis Fernando García (bandolista y guitarrista), y por varios familiares y amigos; en dicho concurso, la Estudiantina Carlos Vieco ganó por Bellas Artes el primer puesto entre los grupos de Medellín, el municipio de Sonsón obtuvo el premio departamental, y el grupo del Municipio de Oiba (Santander) ganó el premio nacional. Después de este evento, aún bajo el auspicio del Instituto de Bellas Artes, la estudiantina continuó funcionando como agrupación exclusivamente femenina, dado que "doña Martha siempre tuvo dificultades con los músicos hombres, debido a su indisciplina y a su falta de estudio", según comentario de Gustavo García, hijo de Martha Rivera.

Sin embargo, un artículo publicado en *El Colombiano* el domingo 4 de agosto de 1985 afirma que la consolidación de la estudiantina como grupo femenino se dio "en marzo 31 de 1975". De acuerdo con este texto, la estudiantina, cuyo lema era "sentir y promover nuestra música colombiana", estaba conformada por Martha Rivera de García,[196] Lilia de Rivera y Dora Ospina en las bandolas; Ligia Tamayo de White[197] [Ligia Mayo], Beatriz Elena Ramírez y Mariela Echeverri de Murillo en las guitarras; y Ligia Rivera de Hoyos y Consuelo Henao de Jaramillo en los tiples; las voces —puesto que el grupo tenía en su

[194] Uribe Bueno, Luis. "Presentación a la Estudiantina Universidad de Antioquia". Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, *ca.* 1985. 2p. [Mecanoescrito].
[195] El concurso, que se realizó en el estadio, exigía que los participantes llevaran un grupo de danzas. Por eso el Instituto contrató a Pedro Betancur para que formara y dirigiera dicha agrupación.
[196] La base de la Estudiantina Carlos Vieco es familiar, pues reunió inicialmente a doña Martha Rivera "con su hermana que tocaba el tiple y con una prima que tocaba la bandola". Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.
[197] Ligia Mayo es psicoorientadora, educadora, cantante y compositora.

repertorio obras mixtas (vocales e instrumentales)— estaban a cargo de las hermanas Amparo y Consuelo Henao Vélez. Ligia Mayo hacía parte del coro, que tenía arreglos musicales de Consuelo Henao de Jaramillo y Beatriz Elena Ramírez (véase foto 63).[198]



Foto 63. *Estudiantina Carlos Vieco.* Fotógrafo sin identificar. Concurso Mono Núñez, Ginebra, Valle del Cauca, 1982. 9 x 12 cm. Fuente: Archivo de Ligia Tamayo.

De izquierda a derecha: Consuelo Henao y Ligia Rivera en los tiples; Martha Rivera de García y Lilia Rivera en las bandolas; Ligia Tamayo (Ligia "Mayo"), Dora Ospina y Beatriz Elena Ramírez en las guitarras.

En 1975, con motivo de los 300 años de fundación de la capital antioqueña, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín publicó el libro *Medellín Ciudad Tricentenaria*

[198] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

*1675-1975,*[199] donde aparece la agrupación no bajo el nombre de Estudiantina Carlos Vieco sino como Estudiantina Femenina de la Sociedad de Mejoras Públicas, "la primera organización de este género que se funda en Colombia". Para entonces había nuevas integrantes: Teresita Lema de Begue en el tiple, Cecilia Arango de Ramírez y Dolly Toro Cárdenas en las guitarras, y Noel Posada de Pérez en la bandola. En ese momento contaban con un trío vocal formado por Dolly Toro y las Hermanas Henao.

Ligia Mayo fue invitada al grupo en 1973, pero debido a la enfermedad y muerte de su esposo tuvo que postergar su ingreso por unos años. Cuando se vinculó al grupo ya había conocido al maestro Jesús Zapata, quien comenzó a proveer los arreglos para la estudiantina. Solamente una parte de sus integrantes leía partituras; entonces le correspondió a ella y a Martha Rivera aprenderse los papeles y enseñárselos por imitación a las otras compañeras. Por eso, cuando llegaba una nueva integrante, le entregaban una partitura y le exigían que se la aprendiera de un día para otro, como requisito para su admisión, "bregando pues porque fuera realmente un grupo que tuviera preparación musical", comenta Ligia Mayo.[200]

La estudiantina contó además con la asesoría musical de Luis Uribe Bueno. "Estábamos montando una cantidad de esas piezas de él muy difíciles"; su principal exigencia, como era característico del maestro Uribe, era la interpretación acertada y precisa de las obras. Para esta faceta de la estudiantina, el maestro Uribe Bueno compuso dos obras: el pasillo *Doña Martha,* dedicado a su directora, y *La Ñata.* La maestra Dolly Toro, que entró a la Estudiantina Carlos Vieco como guitarrista en 1972, también fue arreglista del grupo y contribuyó a la formación musical de sus integrantes, "pues les hacía el trío a las bandolas. Entonces yo unas veces tocaba bandola, otras veces tocaba guitarra".[201] María Eugenia Yarce Palacio, "La negra Yarce", profesora de tiple, conjuntos y percusión en la Escuela Popular de Arte, EPA, orientó la Estudiantina Carlos Vieco en alguna oportunidad. Es importante anotar que, en 1977, el Comité Antioqueño de

[199] Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. *Medellín Ciudad Tricentenaria 1675-1975*. Medellín, Bedout, 1975.
[200] Ligia Tamayo Posada [Ligia "Mayo"]. Entrevista personal. Medellín, 11 de septiembre de 2004.
[201] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

Promoción Folklórica, presidido por Helena Baraya de Ospina, rindió homenaje a la estudiantina por su aporte a la cultura musical de la ciudad.

Hacia 1986, sus integrantes eran Martha Rivera de García, Lilia Rivera de Rivera y Dora Ospina en las bandolas; Beatriz Helena Ramírez, Ligia Tamayo de White y Mariela Echeverri de Murillo en las guitarras, y Cecilia Arango de Ramírez y Ligia Rivera de Hoyos en los tiples. El origen del nombre de la agrupación fue una solicitud directa de Carlos Vieco Ortiz, quien por cierto nunca la dirigió. Sin embargo, él asistía a sus presentaciones y "apenas nombraban la Estudiantina Carlos Vieco, él se levantaba todo contento", comenta Ligia Mayo.[202] En cuanto a presentaciones, Ligia Mayo menciona en especial las realizadas en el Teatro de Bellas Artes y en el Teatro Pablo Tobón Uribe; además, las que tuvieron a finales de los ochenta, con Comfama, en los diversos centros culturales que tiene la caja de compensación en Aranjuez, Manrique y Caldas, entre otros. Asimismo, la estudiantina participó en el VIII Concurso Nacional Mono Núñez de Intérpretes de Música Andina Colombiana, en mayo de 1982, sin lograr su clasificación como finalistas.

El 8 de agosto de 1985, tanto la estudiantina como su directora recibieron un homenaje por parte de la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia en el Teatro Porfirio Barba Jacob;[203] en esa ocasión, cada una de las integrantes recibió un pergamino. En el homenaje, el Gobernador de Antioquia, mediante decreto 1180 del 6 de agosto de 1985, quiso "exaltar ante las gentes de nuestro Departamento la obra de extensión cultural que desde hace muchos años adelanta la Estudiantina Femenina Carlos Vieco Ortiz". Para la ocasión presentaron un concierto con obras de Luis A. Calvo, Jerónimo Velasco, Pedro Morales Pino, Diógenes Chávez Pinzón, Álvaro Dalmar, Nicolás Torres, Luis Uribe Bueno y Carlos Vieco. Según palabras de Luis Uribe Bueno, quien presentó al grupo en ese evento,

> [...] en su empeño de rescatar los valores artísticos y culturales de nuestra tierra, las integrantes de la estudiantina guiadas sabiamente por su Directora no han ahorrado

[202] Ligia Tamayo Posada. Entrevista personal. Medellín, 11 de septiembre de 2004.
[203] Allí participaron también el grupo Los Médicos, compuesto por Manuel Cano, Héctor Ríos, Rubén Darío Restrepo, Luis H. Benjumea y Darío Restrepo, y el dueto Pampa y Cielo, integrado por Blanca Velásquez, Alonso Rivera, Mario Suárez y Rubén Darío Marín.

> esfuerzos ni sacrificios para ofrecer a la comunidad las maravillas de nuestro riquísimo Folklore, donde brillan como piedras preciosas el elegante Pasillo, el juguetón Torbellino, la enamorada Guabina, la romántica Danza y el embriagante y seductor Bambuco [...] La Estudiantina Carlos Vieco, único grupo femenino de este género en Antioquia, está poniendo su granito de arena para el logro de una Patria grande y noble, altiva y señorial, donde el espíritu sublimizado por el encanto de nuestras bellas canciones se tonifique con su savia para transportarse hacia las cumbres más elevadas del ensueño. [Por eso] son ejemplo de honradez y laboriosidad artística ante las juventudes que tienen el compromiso ineludible de velar por el engrandecimiento del Folklore y nuestras sanas costumbres".[204]

Martha Rivera de García murió en junio de 1992. Sin embargo, el grupo ha permanecido activo. Hacia el año 2000, el grupo volvió a ser mixto, compuesto por Ligia "Mayo" y Dora Ospina en las bandolas, Francisco Peláez en el tiple y Gustavo García Rivera, hijo de Martha Rivera, en la guitarra.

**Estudiantina de la Universidad Nacional**

Alonso Rivera Mejía nació en el Santuario, Risaralda, antiguo municipio de Caldas, el 30 de mayo de 1942. Su madre se llamaba Judith Mejía Salazar, y su padre era Pedro Luis Rivera Escobar, a quien conoció en Bogotá dieciocho años después, en 1960, a raíz de la muerte de su abuelo. Desde niño cantaba a dueto con su hermano, bajo la orientación musical de su mamá. Cuando llegó a Medellín, a los cinco años de edad, comenzó a desarrollar su canto en la escuela, donde hacía duetos de manera espontánea e intuitiva. En una clase de cuarto de primaria, donde "entonaron una canción a la Virgen", hizo una segunda voz tan especial que su maestro le instó a estudiar música. Entonces, alrededor de 1954, ingresó a la Casa de la Cultura de Medellín, donde recibió clases de bandola con Rufino Duque y donde conoció a Elkin Pérez Álvarez, que también era estudiante. En 1960 se trasladó a Bogotá, donde estudió con el maestro Fabio Arroyave Calle. De regreso a Medellín, después de diez años de ausencia, estudió con el músico cubano Pedro

[204] Uribe Bueno, Luis. "Palabras de presentación". Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Medellín, Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, 1986, 1p. [Mecanoescrito].

Echemendía, mandolinista graduado en Cuba, quien además era pianista y contrabajista excelente. También ingresó a la Escuela Superior de Música, fundada por el maestro Álvaro Rojas, donde estudio lectura y armonía. Más adelante, junto a su esposa, Blanca Velásquez, fundó el dueto Pampa y Cielo.

Cuando Alonso Rivera entró en 1982 a la Universidad Nacional para dirigir la Estudiantina, encontró un grupo con una experiencia de años que había interrumpido su proceso. "De todas maneras esa Estudiantina de la Nacional yo la formé y la hice a mi manera, se hicieron trabajos muy buenos, tuvimos reconocimientos de la prensa, de instituciones gubernamentales y ese tipo de cosas", afirma Rivera.[205] Estaba compuesta por estudiantes pertenecientes a todas las facultades. Los arreglos musicales eran suyos; en ellos llegó a incluir, además de las cuerdas tradicionales, instrumentos de viento, como la flauta y el clarinete.

Rivera fue director de la estudiantina durante diecisiete años. Los últimos cinco años de trabajo se desempeñó como profesor de guitarra solamente, pues la agrupación se desintegró debido a la falta de interés de las directivas en el último periodo de la agrupación.[206] La Estudiantina de la Universidad Nacional participó en tres oportunidades en el Festival del Mono Núñez. Además realizó presentaciones en el Auditorio del Banco de la República, donde eran muy frecuentes los conciertos de estudiantinas, en el auditorio de ISA, Interconexión Eléctrica S.A. en El Poblado, y en el auditorio del Icetex, donde "la verdad [...] había buena [...] atención por parte [...] de la empresa privada".[207]

### Estudiantina de la Escuela Popular de Arte

La primera Estudiantina de la Escuela Popular de Arte, EPA,[208] fue fundada por Miguel Cuenca en marzo de 1968, y estuvo conformada por profesores y alumnos de la institución; los primeros integrantes fueron Guillermo Villa, cantante, Ramiro Cataño en la bandola, un señor Adelmo, de quien Cuenca no recuerda el nombre, en el tiple, y Ramiro

---

[205] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
[206] Antes de dicha transición, una de las personas que más impulsó su trabajo fue la doctora Martha Elena Bravo, ex directora de Extensión Cultural de la Universidad Nacional durante ese periodo.
[207] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
[208] A lo largo de su existencia, la Escuela Popular de Arte tuvo numerosas estudiantinas.

Álvarez en la guitarra. Obtuvo el primer puesto, Copa de Plata, en el Primer Concurso de Estudiantinas que organizó Extensión Cultural Municipal en agosto de 1969 en el Teatro Pablo Tobón Uribe (véase foto 64).[209]



Foto 64. *Estudiantina Escuela Popular de Arte.* Fotógrafo sin identificar, 1969. 9 x 13.9 cm. Fuente: Archivo de Héctor Rendón Marín.

"Estudiantina con el trofeo ganado en el primer encuentro realizado por Extensión Cultural Municipal. En el concurso participaron ocho agrupaciones de muy buena calidad; no concursaron cuatro grupos más que estaban en disposición de hacerlo y sabemos que en el área de Medellín existen veintidós estudiantinas menores". Municipio de Medellín. *Escuela Popular de Arte (I.P.C.), Prospecto 1971.* Medellín, 1970.

[209] Municipio de Medellín. *Escuela Popular de Arte (I.P.C.) Prospecto 1971*. Medellín, 1970.

Hacia 1977, con motivo de la realización del Panorama Folklórico de Colombia, se creó el Grupo Musical del Conjunto Folklórico de la Escuela Popular de Arte "Sofía Ospina de Navarro", una variación de la Estudiantina de la EPA, cuyos integrantes eran Marina de Vahos, Leonel Cobaleda, María Eugenia Yarce, Carlos Mario Jaramillo, Gustavo López, Oswaldo Álvarez, Dora Zapata y Óscar Vahos, bajo la coordinación musical de Gustavo López Gil.[210] Juvenal Atehortúa, hijo de Luis Elías Atehortúa, bandolista de la Estudiantina López, "de quien recibió las primeras lecciones", fue guitarrista de la Estudiantina de la Escuela Popular de Arte, antes de convertirse en el director de la Estudiantina Colombia de Bogotá, hacia 1982.[211]

Durante casi treinta años de existencia de la EPA, surgieron en la institución múltiples y variados grupos académicos y proyectivos como resultado de los procesos que se desarrollaban en sus aulas. Su participación en eventos nacionales e internacionales fue muy prolífica, bajo las cátedras de profesores como María Eugenia Londoño, Mario Gómez Vignes, Jesús Zapata Builes, Argemiro García, Héctor Duque, Félix Jaramillo, María Eugenia Yarce, Elkin Pérez Álvarez y Ángela Isaza, entre otros. Sin embargo, durante este tiempo la institución publicó solamente una grabación, en octubre de 1998:[212] el disco compacto titulado *Espíritu colombiano,* del grupo Estudio Escuela, bajo la dirección de Héctor Rendón Marín, con la producción de Gustavo López y Elkin Pérez.

Respecto a la institución, única escuela de formación artística de la ciudad, Jesús Zapata Builes comenta: "la mayor parte de las cosas que se han hecho las ha hecho la EPA [pues] ha sido un beneficio muy grande para los colombianos [...]. La labor que ha hecho la EPA es muy grande, ha preparado mucha gente".[213]

**Estudiantina del Conjunto Folklórico del Departamento de Antioquia**

Esta estudiantina, dirigida por Samuel Cano y Efraín González, estaba formada por maestros adscritos a la Secretaría de Educación del Departamento de Antioquia. Los

---

[210] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., p. 13.
[211] Sonovicol, op. cit.
[212] El lanzamiento del volumen se realizó en el auditorio del Planetario Municipal Jesús Emilio Ramírez, el jueves 4 de marzo de 1999.
[213] Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.

integrantes eran Rose Mary Gil de S., Miriam Serna, Maruja Toro, Bertha de Latorre, Herminia Atehortúa, Dubán González, Samuel Cano y Efraín González. La agrupación participó en el Panorama Folklórico de Colombia de 1977.[214] De este grupo no se tuvo mayor información.

**Estudiantina de la Universidad Autónoma Latinoamericana**

La Estudiantina de la Universidad Autónoma Latinoamericana, a lo largo de su existencia durante los años ochenta, tuvo la dirección de Lorenzo Macías, Alberto Trujillo, John Jaime Villegas y José María Paniagua. "Fue escuela para mucha gente", además fortaleció el proceso artístico del grupo de danzas de la universidad, actividad muy de moda en varias instituciones de la ciudad que buscaban proyectarse en los diferentes festivales folclóricos nacionales de la época.[215]

Alrededor de la Estudiantina de la Universidad Autónoma surgió un trío de bandola, tiple y guitarra, llamado Manantiales, conformado por John Jaime Villegas, Alberto Trujillo (estudiantes de la Escuela Popular de Arte) y otro integrante del cual se desconoce su nombre. Este trío participó en el Festival del Bambuco Anselmo Durán Plazas de Neiva, en 1985, donde ocuparon el tercer puesto en la categoría instrumental, y el segundo puesto en la categoría de obra inédita con una composición de Trujillo. El ganador fue la Estudiantina de la Universidad Autónoma. "Ése fue el primer festival que yo me gané", añade Villegas.[216]

Jhon Jaime Villegas Londoño nació en Segovia (Antioquia), el 29 de noviembre de 1966. Fue hijo de Julio Jaime Villegas Uribe, nacido en 1930, quien se desempeñaba como secretario de juzgado en Medellín, y de María Ligeya Londoño Londoño. El aprendizaje de la música lo obtuvo a través de su mamá, quien también "tocaba guitarrita", gracias a un profesor particular que tenía; cuando el profesor llegaba, "yo ahí mismo cogía el tiple".[217] Sobre su propia familia, afirma John Jaime Villegas: "Tengo tres hijos, los tres músicos, también metidos como en todo este cuento de la música andina".

---

[214] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., p. 12.
[215] José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
[216] John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2007.
[217] Ibíd.

Cuando estaba en la primaria, en la Escuela Dinamarca, ubicada en el barrio Francisco Antonio Zea, cerca a Castilla, empezó a estudiar tiple a través de un programa de extensión que coordinaba la Escuela Popular de Arte, EPA, en diferentes escuelas oficiales del municipio.

> Yo me acuerdo que la primera canción que aprendí, *Milagros,* una guabina, que inclusive me gustaba mucho porque sonaba muy bonito el cambio de Re7 a Si7 a Mi menor, ¡eso era muy nuevo y fue para mí una cosa maravillosa! Sin embargo, el tiplecito no me ayudaba mucho porque tenía un hueco grande en el extremo derecho de la caja, producto de un golpe cualquiera, y además tenía calcomanías de Popeye y de Oliva; el instrumento era de un negocio que mi papá había tenido, ya que además de la jurisprudencia resultó haciendo una ebanistería y en un negocio de esos entró [ese] tiple.[218]

El programa de extensión en la Escuela Dinamarca se terminó rápidamente debido a la falta de financiación; por eso la profesora sugirió a algunos estudiantes que siguieran estudiando directamente en la EPA. Entre 1975 y 1976 John Jaime Villegas entró a la Primaria Artística, donde los estudiantes podían seguir avanzando en sus estudios básicos con énfasis en el área musical. Desde el primer momento recibió clases de tiple con la profesora María Eugenia Yarce Palacio, la "Negra", que atendía los grupos inferiores, y por tanto los más numerosos. "Con 'la Negra' eran canciones cada ocho días y eso era un voleo de cosas, pero no se manejaba nada de técnica sino como 'este es el ritmo y toque'". Luego siguió la secuencia de instrumentos del pensum de la primaria: recibió clases de tiple con Argemiro García, guitarra con Bernardo Zapata, y bandola con Adolfo Zapata, quien murió trágicamente, siendo muy joven. En aquel tiempo comenzó a indagar por las partituras que había escrito Jesús Zapata y empezó a montarlas con algunos compañeros, como Gustavo y Germán Delgado, con quienes formó su primer grupo (al que llamaron Nosotros), no porque fueran los mejores sino porque eran los más inquietos. "Nos gustaba [...] tocar y buscar y nos reuníamos y ensayábamos y no había pues ninguna asesoría desafortunadamente en esa época, no tuvimos a alguien que nos estuviera ahí empujando sino que era como todos nosotros buscando cómo salir".

---

[218] Ibíd.

La primera bandola que tuvo John Jaime fue un instrumento hecho en Marinilla, que su papá compró por cinco mil pesos en 1980. "¡Muy buena la bandola, pero más dura que un berraco y desafinada!". Un poco más adelante compró él mismo una bandola marca "Bambuco", que eran fabricadas en Bucaramanga, "y eso era pues lo máximo en la época, para el presupuesto de uno", añade Villegas. La primaria la terminó en 1981 y continuó con el programa de formación en música; simultáneamente realizó sus estudios secundarios en el bachillerato de la Universidad Autónoma Latinoamericana, hasta noveno grado, y en el Instituto Parroquial Jesús de la Buena Esperanza de Bello.

En el bachillerato de la Universidad Autónoma conoció a José Evaristo García, director del grupo de proyección folclórica. Con él, y con Lorenzo Enrique Macías Roldán, conformó un trío de dos bandolas y un tiple para acompañar las danzas. "De Evaristo aprendí mucho sobre el manejo de grupos, gracias a sus aptitudes y a la experiencia que tenía con su papá en la Estudiantina Tardes de Colombia, que para mí, cuando escuché sus grabaciones, era lo máximo". En 1982, debido a su inquietud por aprender y descubrir nuevas cosas, recibió una invitación de su amigo Lorenzo para tocar en la Tuna del Instituto Parroquial Jesús de la Buena Esperanza de Bello (dirigida por Vicente Arteaga), "dizque porque era buen bandolista". Allí conoció a quien después sería su esposa, Magda Idalí, y a otros muchachos "también inquietos", a quienes llevó a la Universidad Autónoma con el fin de ampliar la estudiantina.

Una vez terminado su bachillerato, Villegas tuvo que interrumpir sus estudios en la EPA para prestar el servicio militar en 1986.[219] Cuando regresó, en 1987, comenzó a trabajar en el Banco Popular, donde había un grupo mixto llamado Nueva Imagen, dirigido por John Jairo Trujillo, al cual ingresó inmediatamente; el grupo duró muchos años. Con Trujillo conformó el dueto Los Johns.[220]

---

[219] Ibíd.
[220] Ibíd.

## Estudiantinas independientes

Al último grupo de estudiantinas, cuya conformación y funcionamiento no dependió específicamente de las casas disqueras, las empresas, el vínculo familiar o la adscripción institucional, pertenecen la Estudiantina Alma Antioqueña, agrupación femenina fundada por Dolly Toro, la Estudiantina Los Arrieros, grupo de planta del estadero La Aguacatala, y la Estudiantina Antioquia, que tuvo tres momentos diferentes, bajo la dirección sucesiva de Jesús Zapata, Elkin Pérez y Álvaro Muñoz.

### Estudiantina Alma Antioqueña

La Estudiantina Alma Antioqueña estaba constituida únicamente por mujeres. Funcionó desde 1980 hasta 1984 bajo la dirección de Dolly Toro Cárdenas. Estaba integrada por Dolly Toro y Lía Isabel Sánchez en las bandolas, Marina Toro Cárdenas y Alicia Jiménez en los tiples, y Lucía Sánchez y Miriam Serna en las guitarras. Su creación se debió fundamentalmente a la cercanía de Dolly con su hermana y otras amigas que interpretaban dichos instrumentos.

La agrupación realizó varias presentaciones en la Universidad de Antioquia y en la Universidad de Medellín; además participó en el Concurso del Mono Núñez, más por iniciativa de sus integrantes y de Tomás Burbano, su asesor, que por su propia directora, pues veía en esta participación un gran riesgo para la estabilidad del grupo, lo cual fue decisivo para su desintegración.

Aunque su repertorio estaba compuesto principalmente por obras de Tomás Burbano y de Luis Uribe Bueno, la Estudiantina Alma Antioqueña se reconoció también por interpretar composiciones cuyos títulos fueran nombres de pueblos de Antioquia, tales como Copacabana, Rionegro, Titiribí, Yolombó y Medellín. Dichas obras circulaban en la estudiantina a través de partituras, pues no eran obras populares que se recordaran fácilmente. “Entonces la estudiantina tenía esa fama y se podía porque ellas leían muy bien nota”.[221]

[221] Dolly Toro Cárdenas. Entrevista personal. Medellín, 11 de agosto de 2007.

**Estudiantina Los Arrieros**

La Estudiantina Los Arrieros hizo parte del conjunto mixto Los Arrieros, grupo base del restaurante La Aguacatala. Sin embargo, la estudiantina "es anterior a la época de La Aguacatala", afirma Juan Fernando Molina.[222] Los integrantes de este grupo grabaron varios discos, en los cuales solo unas cuantas obras fueron interpretadas de forma instrumental por la estudiantina. Por lo demás, en dichas grabaciones la agrupación puede reconocerse, sobre todo, como un grupo acompañante de solistas vocales, un dueto y un trío vocal.

El disco *Tras las huellas de Wills y Escobar, bambucos y pasillos a la manera de antes por Los Arrieros* (LPC 52 838) fue producido bajo el sello RCA Victor en los Estudios Luis Uribe Bueno de Sonolux, bajo la supervisión musical de Uribe Bueno, la grabación de Javier Yepes y Horacio López, y la producción general de Hernán Restrepo Duque, en 1968. En este disco, "con muchas de [las canciones de] Wills y Escobar, y con otras de los tiempos nuevos que tienen 'algo' de aquellos, van Los Arrieros, un grupo nuevo en Colombia que hace con sabor a tierra y color de barro campesino los cantos criollos".[223] Según notas editoriales del disco, el grupo surgió bajo el auspicio de la empresa Pantex y fue triunfador del Festival Folklórico de Ibagué. Además, para la época ya trabajaban en La Aguacatala. Sus integrantes eran Miguel A. Cadavid, Alfonso Giraldo, Abel García, Rafael Puerta Cadavid, Jairo Arias, Jesús M. Ospina y Milcíades García.[224]

*Con sabor a serenata. Los Arrieros* (LPS 53 937) es un volumen con sello RCA Victor, prensado por Sonolux, también bajo producción artística de Hernán Restrepo Duque. Según el comentario editorial que acompaña a esta grabación, "en su segunda aparición, estos magníficos artistas criollos, que ya han tenido oportunidad de hacerse aplaudir de distintos públicos nacionales, combinan algunas canciones ya conocidas y de

---

[222] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[223] RCA Victor – Sonolux, *Tras las huellas de Wills y Escobar, bambucos y pasillos a la manera de antes por Los Arrieros*. Medellín, RCA Victor – Sonolux, 1968. [Grabación sonora].
[224] Sin embargo, en la foto de la contra carátula solo aparecen seis integrantes.

gran acogida en su repertorio con algunos números de reciente aparición". En este volumen ya no se menciona a Milcíades García como integrante.[225]

*Las más lindas canciones. Los Arrieros* (01-0131-01153) fue producido por Sonolux en 1979. En las fotos de esta grabación se puede observar un drástico cambio en el vestuario de sus integrantes: en la carátula aparecen con el típico traje antioqueño de sombrero, pañuelo, poncho, zurriago, carriel y alpargatas, mientras que en la contra carátula están vestidos con un severo smoking de moño y amplia solapa (véase foto 65).





Foto 65. *Los Arrieros.* Fotógrafo sin identificar, 1979. 19.6 x 24 cm. / 9.6 x 12 cm. Fuente: Sonolux. *Las más lindas canciones. Los Arrieros.* Medellín, Sonolux, 1979. [Grabación sonora].

*Colombia en Notas. Estudiantina Los Arrieros* (LDF 2018), del sello Fabuloso – Metrópoli, producido por INS (Industria Nacional del Sonido Ltda.), tuvo a Luis Felipe Pizarro en la flauta y a Ramón Paniagua Ruiz en el clarinete. De doce temas grabados, seis pertenecen a la estudiantina.

225 RCA Victor – Sonolux. *Con sabor a serenata. Los Arrieros*. Medellín, RCA Victor – Sonolux, *ca.* 1970. [Grabación sonora].

**Estudiantina Antioquia**

En Medellín han existido varias agrupaciones con el nombre de Estudiantina Antioquia.[226] La primera fue la que organizó Jesús Zapata Builes, siendo empleado de Fabricato, con motivo de la realización del Panorama Folklórico de Colombia, evento realizado en Medellín en septiembre de 1977. La agrupación estaba conformada por músicos integrantes de la Estudiantina de la Corporación Fabricato, de Everfit, de la Escuela Popular de Arte y de la Estudiantina Carlos Vieco, cuya principal característica era que todos debían saber leer partituras. Esta estudiantina, que contó también con la asesoría de Luis Uribe Bueno, pues "Uribe quería una estudiantina grande", duró solamente unos meses, mientras prepararon tres obras para el momento: *Leonilde* pasillo de Pedro Morales Pino, *Torbellino de mi tierra,* de Francisco Cristancho, y *Bochica*, bambuco también de Cristancho. Las bandolas eran interpretadas por Jesús Zapata Builes, Ramiro Álvarez, Miguel Ángel Cuenca, Martha de García, Jairo Mosquera, Ramiro Castaño, Argemiro García, Javier Quintero, Elías Gómez, Federico Martínez, Adolfo León Zapata, José Bernardo Zapata, Elkin Pérez y Luis Fernando Londoño. En las guitarras estaban Ligia Tamayo de White, Beatriz Elena Ospina, Dolly Toro, Beatriz Elena Ramírez, Gloria Jaramillo, Edelia Cardona, Melenoff Martínez, Juan de Dios Sánchez, Héctor Duque y Fabio Múnera. En los tiples, Liliana Escobar, María Eugenia Yarce, Cecilia Arango de R., Ligia Rivera de H., Elizabeth Duque, Lupe Chica, Óscar Cadavid, Efrén Díaz, Orlando Cortés y Óscar Hernández. [227]

La segunda Estudiantina Antioquia fue fundada en marzo de 1987 por el maestro Elkin Pérez, con varios alumnos y egresados de la EPA, con el fin de sacar "este tipo de agrupación de la visión acartonada que muchos tienen de ella".[228] Adscrita a la oficina de Extensión Cultural del Departamento, cuyo director era Gabriel Jaime Arango, buscó "contribuir a la difusión y promoción de la música colombiana en forma estética, técnica y

---

[226] Obviamente, es muy probable que hayan existido numerosas agrupaciones con este nombre, pues se trata de un título requerido e insustituible en la idiosincrasia del departamento.
[227] Comité Antioqueño de Promoción Folklórica, op. cit., p. 8.
[228] Cotrafa. *En el alma de una flor. Dúo Pilar y Elena. Octeto instrumental de Colombia*. 5º Festival de Música Andina Cotrafa. Bello, 1991 [Grabación sonora].

musicalmente bien elaborada". Contó con la asesoría musical de Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata y León Cardona. "Inicialmente había mucha gente [con la que] hicimos una grabación con un trabajo que hizo el Departamento, como tres temas… en mandolina. Sin embargo la gente [se fue] aburriendo porque no había instrumentos, o estaban malos y no habían cuerdas, entonces no había como qué tocar y era por la noche y entonces era muy complicado", comenta John Jaime Villegas.[229] Finalmente, sus integrantes fueron León Cardona García en la dirección musical, así como John Jaime Villegas, Liliana Chalarca, Jaime Alberto Duque, Rubén Darío Puerta, Jorge Mario Ortiz, Rodney Jaramillo, Alberto Trujillo y Arnulfo Sánchez, grupo que terminó por llamarse Octeto Instrumental de Colombia cuando se desvincularon de Extensión Cultural, y con el que "fuimos al Festival de Neiva varias veces y ganamos primeros y segundos puestos". El Octeto fue ganador del Festival del Bambuco (realizado en la ciudad de Neiva), en la modalidad instrumental, en los años 1988 y 1989; segundo puesto en el mismo festival en los años 1987, 1990 y 1991; segundo puesto en la modalidad instrumental en el primer Festival del Pasillo Hermanos Hernández de Aguadas Caldas en 1990; primer puesto en Antioquia le canta a Colombia, en 1990; finalista del Concurso Mono Núñez de Ginebra, Valle del Cauca, en 1991; y primer puesto modalidad instrumental en el V Festival Hatoviejo de Cotrafa, en 1991, donde, por ser ganadores, grabaron en un volumen titulado *En el alma de una flor* con Discos Victoria.[230] Posteriormente surgieron de allí el Cuarteto Instrumental Ensueño y el Conjunto Instrumental Armónico.[231]

La tercera Estudiantina Antioquia surgió con Álvaro Muñoz Santander hacia finales de 1980, después de suspenderse el trabajo de la Estudiantina Bancoquia. Según Muñoz, "seguimos pero ya con una actividad [...] menor [en la] que nos encontramos a veces para reunirnos en forma particular".[232] Sin embargo, la labor proyectiva y artística de esta agrupación dista enormemente de la campaña desarrollada por las dos primeras

[229] John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2007.
[230] En el lado A del disco grabó el Dúo Pilar y Elena. Cotrafa. *En el alma de una flor. Dúo Pilar y Elena. Octeto instrumental de Colombia*. 5º Festival de Música Andina Cotrafa. Bello, 1991. [Grabación sonora].
[231] John Jaime Villegas Londoño. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2007.
[232] Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal. Medellín, 9 de marzo de 2007.

conformaciones de la Estudiantina Antioquia, que en su momento contaron con la dirección de Jesús Zapata Builes y Elkin Pérez Álvarez respectivamente.

**Síntesis y perspectivas**

Por más de cien años, la constitución de las estudiantinas en la ciudad de Medellín ha reflejado contradictorios y discontinuos procesos de afirmación organológica, musical y estilística, producto de disímiles pero incesantes factores mediales externos como la radio, el disco o la Internet. Desde los procesos de difusión y dispersión de este tipo de expresión, desarrollado por compañías de ópera y zarzuela y otros conjuntos de cuerdas europeos que diseminaron la música de cuerdas en América latina, hasta la popularización de los géneros latinoamericanos de principios del siglo XX, transmitidos por omnímodas estaciones de radio norteamericanas, tanto liras como estudiantinas se han acercado a la construcción de un modelo de orquesta típica nacional, de múltiples connotaciones en muchas ciudades del continente, a partir de la ejecución de unos géneros incipientes, cuyas raíces se expanden desde el siglo XIX en el país.

En este escenario, enmarcado por el afán de músicos y compositores que han estado atentos a los constantes y repentinos cambios sociales y tecnológicos propios del siglo XX, así como por los profundos deseos de miles de personas de Medellín, agobiadas por la violencia y la inequidad, cuya esperanza de ingresar con éxito a esta nueva urbe los aleje reconfortantemente de un pasado colonial vetusto y pegajoso, las estudiantinas han contribuido a traducir con más claridad el caótico lenguaje de una ciudad impregnada de los múltiples sonidos e imágenes que trajeron la guerra, el consumo y la modernidad.

Entre 1940 y 1980, delirante periodo de ajustes y reacomodaciones, las búsquedas estilísticas e interpretativas de músicos como Edmundo Arias, Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes y Antonio Ríos, permitieron cualificar y redimensionar un repertorio de músicas populares, que a lo largo del tiempo, y por el contacto con otros músicos y agrupaciones, fueron reasentando su significado en el plano de las músicas tradicionales; otras obras, como la de Toñita Mejía o la de Efraín Herrera, permitieron a la ciudad encontrarse en la fiesta y en el compartir cotidiano de la realidad. En tanto, el país fue absorbiendo un ideal de nación, modelado por la envolvente maquinaria industrial que se valió no solo de un acervo cultural preexistente en una comunidad que aún conservaba (y conserva) profundos umbrales campesinos, sino también de unos músicos e intérpretes que

a través de su trabajo serio y comprometido contribuyeron a estructurar estilos, técnicas, obras y recursos que, en conjunto, constituyen la música de cuerdas tradicionales de nuestro país. No obstante, las nuevas generaciones de públicos que llegaron con el siglo XXI sellaron esta acepción y la relegaron al campo del disfrute estético solitario y esporádico; por el contrario, músicos jóvenes, académicos y empíricos, retoman estos repertorios, y desde nuevos lenguajes y texturas armónicas, rítmicas y melódicas, ajustan su obra a las tendencias estéticas de este siglo.

Si bien las estudiantinas y su música, al igual que otros grupos y géneros que habitan en el imaginario de los distintos sectores sociales del país, aún no se han construido sobre las bases de un nacionalismo auténtico y progresista que tampoco se ha podido concretar, sí desempeñaron, desde múltiples acuerdos, el papel para el cual fueron creadas: nutrir un sentido de patria y acompañar a la sociedad en su lento, doloroso y traumático proceso de acomodación y transformación de pueblo grande a ciudad industrializada y fragmentada como es y será el extenso y agobiado Valle de Aburrá.

Esta investigación, primera en su género por lo específico de su temática y por la relación que establece con diferentes disciplinas, da un nuevo paso en la construcción de la historia social de la música en Medellín. Preservar la memoria de las estudiantinas es ser consecuentes con hombres y mujeres que a lo largo de su vida recrearon con su trabajo una realidad que también desearon más amable y justa. Estudiar al país desde la historia de su gente, desde la profundidad de sus expresiones culturales, permitirá no solo entenderlo como sociedad rica y pluriforme, sino además como ser vital, en constante transformación, cuyas estructuras, articuladas desde la diversidad y la desesperanza, tienen un presente sobre el cual podemos actuar, con compromiso ético para el futuro y la convivencia de las próximas generaciones. La música, esencia del hombre, seguirá por su parte en continuo palpitar reflejando la esperanza, los deseos y la vida misma.

## Bibliografía

### Entrevistas y conferencias

#### *Entrevistas*

Alonso Rivera Mejía. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
Álvaro Muñoz Santander. Medellín, 9 de marzo de 2007.
Argemiro García Meneses (en compañía de Ángela Isaza Escobar). Copacabana, 30 de octubre de 2004.
Dolly Toro Cárdenas (en compañía de Alejandro Tobón Restrepo y María Eugenia Londoño Fernández). Medellín, 11 de agosto de 2007.
Gonzalo Molina Jaramillo. Medellín, 24 de febrero de 2007.
Jesús Zapata Builes (en compañía de Alejandro Tobón Restrepo). Medellín, 28 de agosto de 2004.
Jesús Zapata Builes (en compañía de Catalina Arango Holguín). Medellín, 6 de octubre de 2002.
John Jaime Villegas Londoño. Medellín, 28 de agosto de 2007.
John Rodrigo Castaño Cuartas. Medellín, 16 de febrero de 2007.
José María Paniagua. Bello, 17 de febrero de 2007.
Juan Fernando Molina Jaramillo. Medellín, 27 de julio de 2007.
León Cardona García. Medellín, 23 de agosto de 2007.
Ligia Tamayo Posada (Ligia “Mayo”). Medellín, 11 de septiembre de 2004.
Luis Carlos Rodríguez. Medellín, 18 de septiembre de 2007.
Miguel Ángel Cuenca Quintero. Copacabana, 31 de agosto de 2007.
Pedro Nel Arango Arango. Medellín, 3 de agosto de 2007.
Raúl Ramírez Suárez. Medellín, 19 de marzo de 2008.
Ricardo Puerta Cadavid. Medellín, 19 de septiembre de 2007.

#### *Conferencias*

Restrepo Duque, Hernán. “Las estudiantinas”. Programa “La música en Antioquia”. Medellín, Biblioteca Pública Piloto – Cámara de Comercio – Secretaría de Educación – Universidad Nacional, 15 de septiembre de 1988.
Restrepo Duque, Hernán. “Música popular antioqueña”. Programa “Encuentro generacional antioqueño: ayer y hoy”, 2ª parte. Medellín, Universidad de Antioquia, 3 de septiembre de 1982.

### Grabaciones discográficas

Bancoquia. *Estudiantina Bancoquia.* Medellín, Banco Comercial Antioqueño - RCA - BMG Ariola de Colombia S.A., ca. 1985. Colección de Héctor Rendón.
Codiscos. *Las mejores estudiantinas colombianas*. Medellín, Codiscos – De oro, *ca.* 1980. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Colmúsica. *Cuerdas colombianas. Estudiantinas.* Medellín, Colmúsica, Colombiana de música, 1996. Colección de Héctor Rendón.

Compañía de Empaquetaduras y Empaques Ltda. *Aquellos diciembres. Estudiantina Tardes de Colombia*. Medellín, Compañía de Empaquetaduras y Empaques Limitada, Sonolux, 1989. Colección Sistema de Bibliotecas Universidad de Antioquia.

Corporación Fabricato para el Desarrollo Social. *Corporación Fabricato para el Desarrollo Social*. Medellín, Sonolux, 1973. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Cotrafa. *En el alma de una flor. Dúo Pilar y Elena. Octeto instrumental de Colombia*. 5º Festival de Música Andina Cotrafa. Bello, 1991. Colección de Héctor Rendón.

De lujo. *Estudiantinas para Colombia.* [Sin lugar], *ca.* 1975. Colección de Héctor Rendón.

Discos Preludio. *Música colombiana de antología.* Medellín, Preludio – Ondina, *ca.* 1985. Colección de Héctor Rendón.

Discos Victoria. *Aires de Colombia. Grupo Occidente. Volumen 3.* Medellín, Victoria, 1977. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Alborada colombiana. Grupo Occidente.* Medellín, Victoria, 1975. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Bellos recuerdos con Toñita Mejía y su estudiantina.* Medellín, Victoria, 1975. Notas de Gabriel Cuartas Franco. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Con sabor colombiano. Grupo Occidente. Volumen 4.* Medellín, Victoria, 1978. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Fiesta campesina. Grupo Occidente. Volumen 5.* Medellín, Victoria, 1979. Colección de Arturo Vahos.

_____________. *Notas de Colombia. Grupo Occidente. Volumen 2.* Medellín, Victoria, 1977. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Ritmos colombianos. Grupo Occidente.* Medellín, Victoria, 1981. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Ritmos colombianos. Grupo Occidente. Volumen 2.* Medellín, Victoria, 1985. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Ritmos colombianos. Grupo Occidente. Volumen 3.* Medellín, Victoria, 1988. Colección de Juan Fernando Molina.

Discos Victoria – Carnaval. *Música Internacional al estilo de los Hermanos Céspedes y su Estudiantina*. Medellín, Discos Victoria, 1979. Colección de Juan Fernando Molina.

Discos Victoria – Diana. *Bambucos y pasillos de Colombia, el Zurdo González y su Estudiantina*. Cali, Discos Victoria, Diana, 1958. Colección Juan Fernando Molina.

Discos Victoria – Tamayo. *El cafetero y otros pasillos de antaño. Estudiantina Tamayo, Carpentier Jr.* Medellín, Discos Victoria, Tamayo, 1976. Colección de Juan Fernando Molina.

Estudiantina Carlos Vieco. *Estudiantina Carlos Vieco.* Medellín, *ca.* 1988. [Inédito]. Colección de Ligia Tamayo.

Estudiantina Tardes de Colombia. *Un recuerdo de amor. Estudiantina Tardes de Colombia. Hermanos Ramírez.* Medellín, *ca.* 1985. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Fabuloso. *Colombia en notas. Estudiantina Los Arrieros.* Medellín, Fabuloso, Metrópoli, Industria Nacional del Sonido, *ca.* 1980. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Estudiantina López.* Medellín, Fabuloso – Industria Nacional del Sonido, *ca.* 1970. Colección de Gonzalo Molina.

Fuentes. *Aires internacionales. Estudiantina Fuentes.* Medellín, *ca.* 1961. Colección de Héctor Rendón y Gonzalo Molina.

____________. *Álbum de oro de la Estudiantina Fuentes.* 3 volúmenes. Medellín, Fuentes, 1985. Notas de Fernando Vera Ángel. Colección de Juan Fernando Molina.

____________. *Colombia canta en stereo. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1961. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *El cafetero. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1962. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Las Delicias con La Estudiantina América. Estudiantina América.* Medellín, Fuentes, *ca.* 1961. Notas de Fabio Rincón. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Mi lira y mi rancho. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, *ca.* 1970. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Mi rancho bonito. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, *ca.* 1968. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Música para mi rancho. Estudiantina Santander.* Medellín, Fuentes, 1975. Notas de Fabio Rincón. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Otra vez la Estudiantina Fuentes. Estudiantina Fuentes.* Medellín, Fuentes, 1962. Colección de Gonzalo Molina.

J. J. Mundo. *Sabor a música. Estudiantina Puerta Cadavid.* Medellín, Producciones J. J. Mundo, 1984. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Montilla Records. *Disco Colombia. Estudiantina López.* Bogotá, Montilla Records, Manufacturas Ajover, Discos Orbe, *ca.* 1980. Colección de Gonzalo Molina.

Montilla Records – Discos Orbe. *Disco Colombia. Estudiantina López*. Bogotá, Discos Orbe, *ca.* 1980. Colección de Gonzalo Molina.

Polímeros colombianos. *Polímeros colombianos.* Medellín, Sonolux, 1975. Colección de Héctor Rendón.

RCA Victor – Sonolux. *Con sabor a serenata. Los Arrieros*. Medellín, RCA Victor – Sonolux, *ca.* 1970. Colección Gonzalo Molina.

____________. *Tesoros discográficos de Colombia. Volumen 4.* Medellín, RCA Victor – Sonolux, *ca.* 1980. Notas de Terig Tucci. Selección de Hernán Restrepo Duque. Colección de Héctor Rendón.

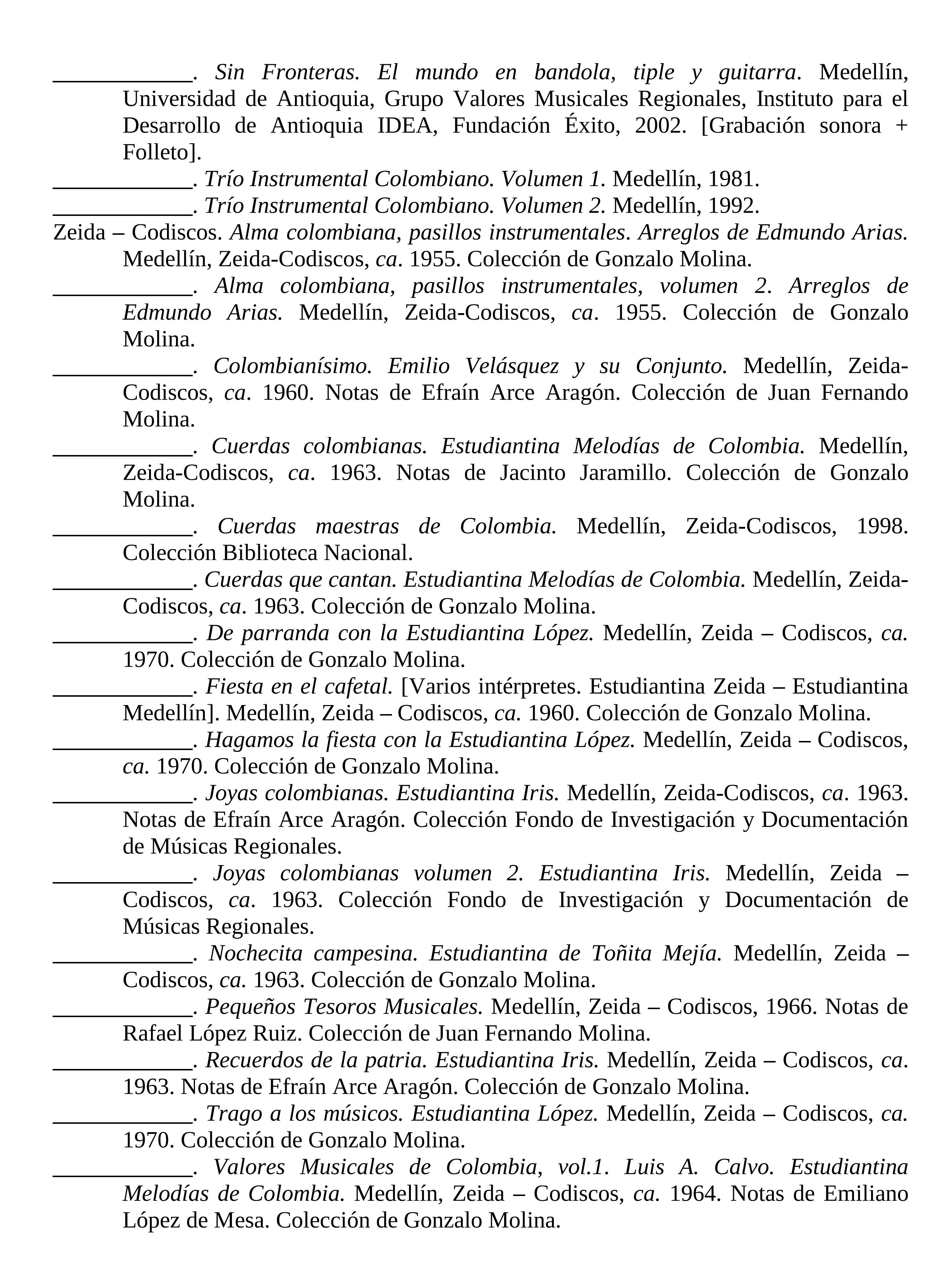
____________. *Tras las huellas de Wills y Escobar, bambucos y pasillos a la manera de antes por Los Arrieros*. Medellín, RCA Victor – Sonolux, 1968. Colección de Gonzalo Molina.

Sintéticos S.A. *Sintéticos S.A.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1984. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Sonolux. *50 años de música colombiana. Disco 1. Los años felices del centenario y los piqueteaderos y estudiantinas.* 10 volúmenes. Medellín, Sonolux, *ca.* 1979. [Grabación sonora + Folleto]. Colección de Héctor Rendón.

____________. *Al compás de los recuerdos. Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez.* Medellín, Sonolux, 1974. Colección de Juan Fernando Molina.

_____________. *Así se ríe mi chata, música colombiana de siempre.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Con sabor y color, creaciones instrumentales de la Estudiantina López.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *De fiesta con la Estudiantina Sonolux*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *De mis recuerdos. Estudiantina Los cuatro ases*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1960. Notas de Gabriel Cuartas Franco. Colección de Juan Fernando Molina.
_____________. *En son de fiesta. Estudiantina Sonolux*. Medellín, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *En son de fiesta con la Estudiantina Sonolux*. Estudiantina Sonolux. Medellín, Sonolux, *ca.* 1960. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *En son de fiesta volumen 2. Estudiantina Sonolux, Orquesta Jorge Camargo, Conjunto de Edmundo Arias, Ibarra y Medina.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Notas de Hernán Restrepo Duque. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *En son de fiesta. Julio Erazo, Las Teresitas, Garzón y Collazos, Espinosa y Macías.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Notas de Hernán Restrepo Duque. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Estudiantina Colombia, Año 25*. Bogotá, 1987. Colección de Arturo Vahos.
_____________. *Estudiantina López, Puerta al ayer*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Fiesta en la montaña. Estudiantina Tardes de Colombia*. Medellín, Sonolux, 1985. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Flor de ilusión y más música de ayer por la Estudiantina López.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Jornadas universitarias 1981. Universidad de Antioquia.* Medellín, Sonolux, 1981. Colección de John Castaño.
_____________. *La Estudiantina Lírica. Tiple, Guitarra y Bandola*. Medellín, Sonolux, 1966. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *La fiesta es con Estudiantina Tardes de Colombia*. Medellín, Sonolux, 1990. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Las más lindas canciones. Los Arrieros.* Medellín, Sonolux, 1979. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Más alegría con la Estudiantina López al estilo de antes*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1960. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Música en colores por la Estudiantina Sonolux*. Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
_____________. *Nochebuena en Colombia. Villancicos.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1960. Colección de Héctor Rendón.
_____________. *Su majestad la Estudiantina López.* Medellín, Sonolux, *ca.* 1955. Colección de Gonzalo Molina.
Trío Instrumental Colombiano. *De los Andes*. Medellín, Universidad de Antioquia, Grupo Valores Musicales Regionales, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA, 2003. [Grabación sonora + Folleto].



____________. *Sin Fronteras. El mundo en bandola, tiple y guitarra*. Medellín, Universidad de Antioquia, Grupo Valores Musicales Regionales, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA, Fundación Éxito, 2002. [Grabación sonora + Folleto].

____________. *Trío Instrumental Colombiano. Volumen 1.* Medellín, 1981.

____________. *Trío Instrumental Colombiano. Volumen 2.* Medellín, 1992.

Zeida – Codiscos. *Alma colombiana, pasillos instrumentales*. *Arreglos de Edmundo Arias.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1955. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Alma colombiana, pasillos instrumentales, volumen 2. Arreglos de Edmundo Arias.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1955. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Colombianísimo. Emilio Velásquez y su Conjunto.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1960. Notas de Efraín Arce Aragón. Colección de Juan Fernando Molina.

____________. *Cuerdas colombianas. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. Notas de Jacinto Jaramillo. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Cuerdas maestras de Colombia.* Medellín, Zeida-Codiscos, 1998. Colección Biblioteca Nacional.

____________. *Cuerdas que cantan. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *De parranda con la Estudiantina López.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1970. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Fiesta en el cafetal.* [Varios intérpretes. Estudiantina Zeida – Estudiantina Medellín]. Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1960. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Hagamos la fiesta con la Estudiantina López.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1970. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Joyas colombianas. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida-Codiscos, *ca*. 1963. Notas de Efraín Arce Aragón. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

____________. *Joyas colombianas volumen 2. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca*. 1963. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

____________. *Nochecita campesina. Estudiantina de Toñita Mejía.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1963. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Pequeños Tesoros Musicales.* Medellín, Zeida – Codiscos, 1966. Notas de Rafael López Ruiz. Colección de Juan Fernando Molina.

____________. *Recuerdos de la patria. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca*. 1963. Notas de Efraín Arce Aragón. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Trago a los músicos. Estudiantina López.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1970. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Valores Musicales de Colombia, vol.1. Luis A. Calvo. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1964. Notas de Emiliano López de Mesa. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Valores Musicales de Colombia, vol.2. Pedro Morales Pino. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1964. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Valores Musicales de Colombia, vol.3. Jerónimo Velasco. Estudiantina Melodías de Colombia.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1964. Notas de Otto de Greiff. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Valores Musicales de Colombia, vol.4. Manuel Ruiz "Blumen" – Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia*. Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1964. Notas de Federico Montoya Mejía. Colección de Gonzalo Molina.

____________. *Valores Musicales de Colombia, vol.5. Emilio Murillo. Estudiantina Iris.* Medellín, Zeida – Codiscos, *ca.* 1964. Colección de Gonzalo Molina.

## Fuentes impresas y bibliográficas

### *Bibliografía general*

"Día de la música en la EPA". Artículo de prensa. *ca.* 1980. s.p.i. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia.

"Documento sin título". Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, 3p., *ca.* 1987. [Manuscrito].

"Gira por Bogotá realiza la Estudiantina de la U. de A.". Artículo de prensa. Medellín, septiembre de 1983. s.p.i. Archivo de John Castaño.

"La estudiantina en el Paraninfo". Artículo de prensa. 1981. s.p.i. Colección de John Castaño Cuartas.

"Hoy, medio siglo artístico de Edmundo Arias". Artículo de prensa, *ca.* 1990. s.p.i. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia.

"Sonolux, Vergara, Zeida y Curro lanzaron en este año Discos de Calidad", Artículo de prensa, *ca.* 1954. s.p.i. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia.

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. 4ª ed., Bogotá, Banco Popular, 1983. Vol. 112. Fondo de promoción de la cultura Banco Popular.

____________. "Glosa sobre la Estudiantina Emilio Murillo". Bogotá, Centro Colombo Americano, 1986, 11p. [Programa de mano].

____________. "Meditaciones sobre los Conjuntos del Género Estudiantina". Bogotá, Centro Colombo Americano, Sala Tairona. 4 de junio, *ca.* 1986, 12p. [Programa de mano].

Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. 3ª ed. Bogotá, Mundial, 1970.

Bedout, ed. *Almanaque popular colombiano para 1946*. Medellín, Bedout, 1946.

Betancur Álvarez, Fabio. "Edmundo Arias no tuvo su 'Diciembre azul'". *El Colombiano,* sábado 30 de enero de 1993. p. 6D.

Comité Antioqueño de Promoción Folklórica. "Panorama Folklórico de Colombia", Medellín, septiembre 8 de 1977. [Folleto]. Colección de Pedro Nel Arango Arango.

Cortiple. "VI Encuentro Nacional del Tiple. Junio 26 al 30 de 2002". Envigado, 2002. [Folleto de mano]. Colección Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales.

Cotrafa. "XIV Festival de Hatoviejo – Cotrafa. Música Andina Colombiana". Bello, 13 a 15 de julio de 2000. [Programa de mano].

____________. "XVII Festival de Hatoviejo-Cotrafa. Música andina y llanera colombianas". Bello, 24 a 26 de julio de 2003. [Programa de mano].

Davidson, Harry C. *Diccionario Folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. 3 vol., Bogotá, Banco de la República, 1970.

*El Colombiano*. "Noches de estudiantina". Medellín, jueves 28 de junio de 1984. p. 3C.

____________. "Se crearán escuelas de folclor. Luis Felipe Echavarría instaló reunión de coordinadores". Medellín, sábado 8 de abril de 1972. p. 2.

____________. Medellín, viernes 13 de octubre de 1950.

____________. Medellín, sábado 26 de agosto de 1961, p. 23.

____________. Medellín, sábado 22 de mayo de 1965.

____________. Medellín, sábado 30 de enero de 1993. p. 6D.

*El Correo*. "El encanto de la música antigua". Medellín, domingo 13 de abril de 1969. Suplemento dominical.

____________. "Éxito sin precedentes el desfile de Pascua organizado por la Alcaldía de Medellín". Medellín, lunes 7 de abril de 1969. 2ª Sección, p. 1

Estudiantina Universidad de Antioquia. "Contribución al estudio de la situación de la estudiantina universitaria". Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, 1986, 7p. [Mecanoescrito].

Giraldo Suárez, Dagoberto. *Cancionero para el recuerdo. Vol 6.* Medellín, Ediciones Latinas, 1990.

Jaramillo Londoño, Agustín. *Testamento del paisa.* 14ª ed. Medellín, Lealon, 2007.

Marín Vieco, ed. *Pasillos fiesteros. Carlos Vieco Ortiz. Volumen 1*. Medellín, Marín Vieco, 1992.

Márquez, Tomas. "La Lira Unión". En: *El Espectador*, Lunes 11 de mayo de 1914. p. 2.

Marulanda Morales, Octavio y González Arévalo, Gladis. *Pedro Morales Pino. La gloria recobrada.* Ginebra, Valle del Cauca, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, 1994 (Colección Nuestra Música, vol 4).

Marulanda Morales, Octavio. "Carlos Vieco, o la apoteosis de la música nacional". En: *Lecturas de Música Colombina.* Vol. 2. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990. p. 411.

____________. "Edmundo Arias o la otra música Nacional". [Programa de mano]. *Lecturas de música colombiana*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990. pp. 1.295-1.305.

Mazo, Juan Carlos. “Elkin Pérez Álvarez. Pedagogo de la música”. *El Colombiano.* Medellín, 19 de agosto de 2000, p. 4C.

____________. “Ricardo Puerta, el hombre del sabor a música”. *El Colombiano,* Medellín, domingo 17 de marzo de 1996, p. 8D.

*Micro,* N.º 19. Medellín, 11 de julio de 1940.

____________, N.º 42. Medellín, 21 de diciembre de 1940.

____________, N.º 51. Medellín, 1 de mayo de 1941.

____________, N.º 52. Medellín, julio de 1943.

Municipio de Medellín. *Escuela Popular de Arte (I.P.C.) Prospecto 1971*. Medellín, Municipio de Medellín, 1970, 16p.

Ortiz de la Roche, Mario. “El salario familiar”. *El Colombiano,* Medellín, 16 de mayo de 1954, p. 3

Perea, Gumersindo. “Informe del jurado de calificación en el ramo musical”. En: *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora.* Bogotá, Imprenta de Luis M. Holguín, 1899, pp. 114-115. Archivo libros raros y manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Rendón Marín, Héctor. Ponencia: “Una lúdica que empieza a sonar: experiencia pedagógica y artística con la música andina colombiana de cuerdas”. *IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM-LA. México, 4de abril de 2002.

Restrepo Duque, Hernán. “La música popular en Antioquia”. En: *La Historia de Antioquia*. Periódico *El Colombiano*. N.º 31, miércoles 30 de diciembre de 1987. pp. 239-250.

____________. *La música popular en Colombia: crónica de nueve canciones representativas*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, 1998.

____________. *Lo que cuentan las canciones. Cronicón musical*. Bogotá, Tercer Mundo, 1971.

Rico Salazar, Jaime. “¿Por qué a la bandola le llaman ‘Lira’?”. *Revista Nostalgias Musicales.* Medellín, N.º 4, mayo de 2007, p. 24.

____________. “Los programas inolvidables de Coca-Cola”. *Revista Nostalgias Musicales,* Medellín, Club Internacional de Coleccionistas de Discos, N.º 1, marzo de 2006, p. 30.

____________. “Terig Tucci”. *Revista Nostalgias Musicales,* N.º 4, mayo de 2007, p. 32

Roldán Luna, Diego. *Jerónimo Velasco. Recortes musicales de su vida.* Cali, Alonso Quijada, 1985.

Serna Serna, Carlos Emilio. *Su artista favorito*. Medellín, Gráficas Superamigos, 1993.

Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. *Medellín, Ciudad Tricentenaria 1675-1975*. Medellín, Bedout, 1975.

Téllez B., Hernando. *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*. Medellín, Bedout, 1974.

Tobón Restrepo, Alejandro. *Cuerdas Andinas Colombianas. Versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín, Universidad de Antioquia – Ministerio de Cultura – Comfenalco – Gobernación de Antioquia, 2005.

Uribe Bueno, Luis. “Encuentro de estudiantinas a nivel nacional”. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Medellín, Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, *ca.* 1985. 2p. [Mecanoescrito].

____________. “Palabras de presentación”. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Medellín, Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, 1986. 1p. [Mecanoescrito].

____________. “Presentación a la Estudiantina Universidad de Antioquia”. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, *ca.* 1985. 2p. [Mecanoescrito].

Vieco & Cía. – Marín Vieco Ltda., ed. *Viecos en familia, 1991*. Medellín, 1991.

Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores colombianos.* Medellín, Carpel, 1962.

***Historia y sociedad***

Apráez Villota, Javier. “Empresa Fonográfica en Colombia”, [Tesis de grado]. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, ca. 1992.

Bock, Gisela. “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional”. *Historia Social,* N.º 9. Valencia, Instituto de Historia Social de la Universidad de Valencia, 1991.

Botero Gómez, Fabio. “Vida cotidiana y cultural urbana en Medellín, 1930-1950”. En: Jorge Orlando Melo (ed.). *Historia de Medellín*. Medellín, Suramericana, 1996. Volumen 2, pp. 541-550.

____________. *Cien años de la vida de Medellín. 1890-1990*. 2ª ed. Medellín, Universidad de Antioquia, Municipio de Medellín, 1998.

Botero Herrera, Fernando. “Barrios populares en Medellín, 1890-1950”. En: Jorge Orlando Melo (ed.). *Historia de Medellín*. Medellín, Suramericana, 1996. Volumen 1, pp. 353-372.

Burgos Herrera, Alberto. *Nací en este barrio tan lindo… Robledo*. Medellín, Lealón, 2002.

Burke, Peter. “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”. En: *Formas de hacer la historia.* Madrid, Alianza, 1993. pp.11-37.

Carlos Valencia, ed. *Crónica de la fotografía en Colombia 1841-1948*. Bogotá, Carlos Valencia, Taller la huella, 1983.

Cipolla, Carlo. *Entre la historia y la economía*. Barcelona, Crítica, 1988.

Contraloría General de la República. “Industrias antioqueñas. La industria: Cervecerías Unión S.A., Textiles Modernos S.A., Coca – Cola, Industrias Metalúrgicas Unidas S.A. Imusa, Codiscos, Cooperativa Familiar de Medellín Ltda. Cofamiliar, Pinturas Colombianas Ltda. Pintuco”. *Economía Colombiana. Revista de la Contraloría General de la República*. Bogotá, Vol. 16, N.º 47, marzo de 1958, pp. 587-627.

De Bedout, Félix e Hijos, ed. *Álbum Medellín 1932*. Medellín, Bedout, 1932. Edición facsimilar: Lonja de propiedad raíz de Medellín, 1987.

Deas, Malcolm. “Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia”. En: *Del poder y la gramática. Y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá, Tercer Mundo, 1993, pp. 25-55.

Duby, Georges. “Historia social e ideologías de las sociedades”. En: Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.). *Hacer la historia*. Barcelona, Laia, 1980, pp.67-83.

Kula, Witold. “Algunos aspectos de la colaboración entre historiadores y economistas”. En: Cafagna et al. *Industrialización y desarrollo*. Madrid, Alberto Corazón, 1974.

López Bermúdez, Andrés. “Un concejo gerencial para consolidar un proyecto industrializador, 1920-1947”. En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000.

Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Bogotá, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

Mayor, Alberto. “El control del tiempo libre en la clase obrera de Antioquia durante la década de 1930”. *Revista colombiana de sociología*, N.º 1, Bogotá, 1979, pp.35-59.

Mejía A., Dora Lucía. *Metropolivisión: una re-visión poética del Valle de los aburraes en los albores del tercer milenio*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Melo González, Jorge Orlando. *Historiografía Colombiana. Realidades y perspectivas*. Medellín, Seduca, 1996. Colección Autores Antioqueños, vol. 107.

Ochoa Gautier, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. En: *Cuadernos de nación. Músicas en transición.* Bogotá, Ministerio de Cultura, 2001, pp.45-56.

____________. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003. (Enciclopedia latinoamericana de cultura y comunicación, 26).

Ochoa O., Lisandro. *Cosas viejas de la Villa de la Candelaria.* 2ª ed. Medellín, Departamento de Antioquia, Colección Autores Antioqueños, vol. 8, 1984.

Osorio Agudelo, Carlos Mario. “El Concejo de Medellín y su gestión en tiempos de violencia política y crisis institucional”. En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000.

Pineda, Orlando. “El Concejo en tiempos de globalización: democracia local, participación ciudadana y reestructuración institucional 1986-1999”. En: Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000.

Poveda Ramos, Gabriel. “La industria en Medellín, 1890-1945”. En: Jorge Orlando Melo (ed.). *Historia de Medellín*. Medellín, Suramericana, vol. I, 1996.

Restrepo Osorio, Patricia Elena. “El Concejo de Medellín durante el Frente Nacional, la reorganización administrativa y los nuevos parámetros de la planeación, 1958-1968”. Concejo de Medellín. *El Concejo de Medellín, protagonista del desarrollo de la capital antioqueña 1900-1999*. Rodrigo de J. García Estrada (ed.). Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2000.

Rocha Ochoa, Cesáreo. “La muerte de un tiple”. *Tierra buena. Cuentos y relatos.* Bogotá, Leipzig, s.f. [1960].

Tirado Mejía, Álvaro. *Introducción a la historia económica de Colombia*. 22ª ed. Bogotá, El Áncora, 2001.

Vainfas, Ronaldo. “Estereótipos da crítica historiográfica: mentalidades e micro –história”. *Revista Fragmentos de cultura*, Goiânia, Vol. 14, N.º 9, sep. 2004, pp.1.549-1.563.

Zuleta J., Luis Alberto y Jaramillo G., Lino. *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Fedesarrollo - CAB, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003. (Colección Economía y Cultura).

***Musicales***

Andreu Ricart, Ramón. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955).* Chile, Fondo de desarrollo de la cultura y las artes, Ministerio de Educación, 1994.

Beltrando Patier, Marie Claire (dir.). *Historia de la música.* Madrid, Espasa Calpe, 2001.

Burgos Herrera, Alberto. *Antioquia bailaba así.* Medellín, Lealón, 2001.

Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional popular colombiana. En la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.

Duque, Ellie Ann. "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX". *Gran Enciclopedia de Colombia. Temática.* Vol 6. Bogotá, Círculo de lectores – Printer latinoamericana, 1993, pp. 217-234.

García Mercadal, José. *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Madrid, Espasa Calpe. Citado por: Yzquierdo Perrín, Rafael. *La estudiantina, la tuna y los tunos*. Bilbao, Beta, 2004.

Gil Araque, Fernando Antonio. *Temas con variaciones. Medellín a través de su música 1900-1960*. Medellín, Universidad Eafit – Asociación de televisión educativa iberoamericana, 2006. [Multimedia].

León Rengifo, Luis Fernando. *La música instrumental andina colombiana, 1900-1950*. Bogotá, Universidad de Los Andes, 2003.

Marulanda Morales, Octavio. "Las mujeres compositoras de Colombia, o un capítulo de nuestra historia que no tiene historia". [Programa de mano]. En: *Lecturas de música colombiana*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1989, pp. 495-507.

____________. *Un concierto que dura 20 años.* Ginebra, Valle del Cauca, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, 1994.

Miñana Blasco, Carlos. "La investigación sobre la música popular tradicional colombiana: entre el folclor y la etnomusicología". *Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos. Memorias.* Ministerio de Cultura, octubre de 2000, pp. 142-144.

Ocampo Vásquez, Olga Lucía. "25 músicos antioqueños del siglo XX. Base de datos en CD ROM. Vol 1". [Tesis de grado]. Medellín, Universidad de Antioquia, Escuela Interamericana de Bibliotecología, 2001.

Ochoa Gautier, Ana María. "Tradición, género y nación en el bambuco". En: *A contratiempo: Revista de música en la cultura*. Santa fe de Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997, N.º 9 (Nueva época), 1997, pp. 34-44.

Peláez, Ofelia y Jaramillo O., Luis Felipe. *Colombia musical. Una historia… una empresa*. Medellín, Discos Fuentes, 1996.

Restrepo Duque, Hernán. "Prólogo al libro". En: Tucci, Terig. *Gardel en Nueva York*. Nueva York, Webb Press, 1969.

Rey, Juan José y Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid, Alianza, 1993.

Sandoval, Patricio. *El bandolín*. Quito, Instituto Andino de Artes Populares Convenio Andrés Bello, 1982 (Serie Instrumentos Musicales N.º 2).

Torres, Eleazar. “El repertorio de las estudiantinas venezolanas”. *Revista Musical de Venezuela* (Separata). Caracas, Año XX, N.º 41, ene.-jun., 2000, pp.1-32.
Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música.* 5ª ed. Madrid, Alianza, 1985.
Yzquierdo Perrín, Rafael. *La estudiantina, la tuna y los tunos*. Bilbao, Beta, 2004.
Zapata Cuéncar, Heriberto. *Antología de la canción en Antioquia*. Medellín, Dirección de Extensión Cultural Departamental de Antioquia, 1995 (Colección Autores Antioqueños, vol. 86). Caricaturas de Elkin Obregón.

***Material visual***

Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, Medellín.
Archivo Fotográfico Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Medellín.
Archivo fotográfico de Gonzalo Molina Jaramillo.
Archivo fotográfico de Héctor Rendón Marín.
Aricapa Ardila, Ricardo. *Foto Reporter, Carlos Rodríguez*. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Universidad de Antioquia, 1999.
Banco de la República. *Francisco Mejía.* Carlos José Restrepo, curador. Medellín, Banco de la República – Fundación Antioqueña para los estudios sociales FAES.
Bedout. *Libro de oro de Medellín. En el tricentenario de su erección en Villa 1675 - 2 de Noviembre - 1975*. Medellín, Bedout, 1975.
Carvajal, Gabriel. *Un artesano de la cámara*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1997. (Colección Memoria de ciudad / Espejo de la memoria)
Gómez, Claudia. *Ángela Suárez*. Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA – Codiscos. 2007, 100p. [Disco compacto + Libro].
Molina Londoño, Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín 1870-1960*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2001. (Colección Memoria de ciudad / Espejo de la memoria).
Sonolux. “Catálogo de música colombiana Sonolux y Lyra”. Medellín, abril de 1955. 12p. Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia.
_____________. *50 Años De Música Colombiana. 1921 - 1971*. Hernán Restrepo Duque (ed.). Medellín, Sonolux, *ca.* 1979. 20p.
Trío Instrumental Colombiano. *Entrevista. Ganadores III Concurso de intérpretes Colcultura 1985*. [Grabación audio visual]. Colección de Héctor Rendón.
Viztaz. *Un siglo de vida en Medellín.* Medellín, Viztaz Taller de la Imagen – Instituto de Estudios Regionales INER – Universidad de Antioquia, 1997. [Multimedia].

***Fuentes de Internet***

“Colombia linda. La patria en sus bailes y canciones”. http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/largometrajescv02.pdf [Acceso: 5 de noviembre de 2008].
“Discos Montilla”. http://www.museovintage.com/imagenes/1950_montilla.htm [Acceso: 5 de noviembre de 2008].

"Es mi hombre". http://www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg01670.html [Acceso: 5 de noviembre de 2008].

"Industria Nacional del Sonido". http://www.challenger.com.co/nuestra.php [Acceso: 5 de noviembre de 2008].

Andreu Ricart, Ramón. "Las estudiantinas en Chile" [Obra completa] http://issuu.com/ramonandreuricart/docs/libroestudiantinaschilenas [Acceso: 5 de noviembre de 2008].

____________. "Semblanza de las estudiantinas en Chile. Período histórico 1884-1995". http://www.geocities.com/tunasdechile/semblanza.htm [Acceso: 30 de julio de 2008].

Asencio González, Rafael. "Historia de la Tuna". http://www.tunaempresariales.uji.es/historia2.htm [Acceso: 16 de julio de 2008].

Codiscos. *Álbum de oro Estudiantinas de Colombia*. 2CDs. http://www.codiscoscatalogo.com/detalles.aspx?id=371 [Acceso: 5 de noviembre de 2008].

Nocturnal colombiano. http://www.radiosantafe.com/wp-content/uploads/programas/nocturnalcolombiano.mp3 [Acceso: 5 de noviembre de 2008].

Ramírez Bedoya, Héctor. "La Sonora Matancera, el decano de los conjuntos de América". http://www.geocities.com/SunsetStrip/Studio/9537/ResenaHistorica/index.html#Fundacion [Acceso: 30 de julio de 2008].

RCN, Radio Cadena Nacional. http://media.rcn.com.co/rcn60/ [Acceso: 5 de noviembre de 2008]

Rendón Marín, Héctor. "Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940-1980". Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Acofartes, Biblioteca Luis Ángel Arango, abril de 2007, Bogotá. www.acofartes.org.co/documents/Estudiantinas.pdf [Acceso: 21 de mayo de 2008]

Romano, Ana María et al. "Emilio Murillo: compositor colombiano". http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/indice2.htm [Acceso: 30 de julio de 2008]

Sánchez, Walter. "Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana". http://www.geocities.com/NOTITUNAS/Diccionario/diccionario.htm. [Acceso: 23 de mayo de 2007].

Stamato, Vicente. "Días de radio", *Revista Credencial Historia*, N.º 186. Bogotá, junio de 2005. http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2005/radio.htm [Acceso: 23 de marzo de 2007].

Torres F., Eleazar. "Las estudiantinas venezolanas: origen, concepto, características, situación actual". *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html [Acceso: 30 de julio de 2008].

### *Otras fuentes*


Arango Holguín, Catalina. "Historias de cuerdas. Origen y desarrollo de las estudiantinas y conjuntos instrumentales en Medellín de 1948 a 1992". Medellín, Escuela Popular de Arte, 2002. [Mecanoescrito inédito].

Casas Figueroa, María Victoria. "Las estudiantinas: origen y evolución". Cali, Universidad del Valle – Facultad De Humanidades, 1992. [Documento gris].

Díaz Viana, Luis. "Los guardianes de la tradición: el problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares", *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. *El sonido de la cultura. Textos de antropología de la música.* Francisco Cruces (coord.). Madrid, N.º 15-16, marzo – octubre, 1998, pp. 91-112.

Escobar, Luis Antonio. "Instrumentos musicales de la colonia". *El Espectador,* Medellín, Serie Aprenda con Nosotros. Lecciones 6-9, jun. 16, 23 y 30 de 1977.

González, Héctor Manuel. "Recuperación y divulgación de la música para cordófonos tipo laúd en Colombia". Cali, Instituto departamental de Bellas Artes, enero de 1999. Texto publicado por Becas Ministerio de Cultura.

Ocampo Vásquez, Olga Lucía, Londoño F., María Eugenia y Tobón R., Alejandro. "Una mirada a la historia de la cultura musical en Antioquia: relatos de vida, tradición y progreso". *Agenda Cultural Universidad de Antioquia*. Medellín, Universidad de Antioquia, N.º 73, nov. 2001, pp. 5-7.

Restrepo Duque, Hernán. "Nicolás Torres, la lira antioqueña y el Jazz Nicolás". *El Colombiano*, 19 de marzo de 1995, p. 14. Suplemento Dominical.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. "Músicas para una ciudad". Jorge Orlando Melo (ed.). *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana, 1996, vol. 2, pp. 651-667.

Umaña, Gloria Ligia. "Diego Estrada Montoya: 'El Virtuoso De La Bandola'". Cali, Universidad del Valle - Facultad de Artes Integradas, 1997. [Documento Gris].

Universidad de Antioquia. "Lanzamiento del Diccionario Folklórico Antioqueño", Medellín, *ca.* 1983. [Grabación sonora].

## Glosario

**Acordeón.** m. Instrumento aerófono, compuesto por un fuelle encerrado en sus extremos por un par de cajas en las cuales se encuentra dispuesto un teclado, que al accionar las válvulas produce el sonido requerido.

**Aria.** (Del it. *aria*). f. Composición musical para solo de voz con acompañamiento instrumental. [Beltrando Patier. *Historia de la música*, p.1.208].

**Bambuco.** m. Vocablo de origen negro que designaba cierta reunión festiva entre los esclavos asentados en Chocó, Cauca y Nariño. Como forma musical surgió en el departamento del Cauca. Una variación llamada *bambuco viejo* constituye una de las variantes del *currulao*, estructurado en compás de 6x8; sin embargo, diferentes búsquedas académicas han podido elaborar el ritmo sobre una estructura de 3x4, lo cual ha generado diversas posturas en su escritura. Se considera como el ritmo más popular y representativo de la música tradicional de los andes colombianos. Otras grandes variaciones del bambuco son el *rajaleña* en el Huila y el *sanjuanero* en Huila y Tolima. [Cotrafa, "Programa de mano". Concurso de Hatoviejo, 2003].

**Banda.** f. Conjunto instrumental formado básicamente por instrumentos de viento (metales, cobres y maderas) y de percusión. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 19].

**Bandola.** (*Trad.*) f. Instrumento típico colombiano, cordófono, que lleva generalmente la melodía en el conjunto llamado *estudiantina* o *lira*. Sus voces son agudas y consta de seis órdenes de cuerdas correspondientes a los sonidos producidos por grupos de tres cuerdas metálicas templadas al unísono: Sol – Re – La – Mi – Si – Fa#. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*] La bandola es originaria de España, descendiente de la bandurria. Se ejecuta con plectro.

**Bandurria.** f. (Del lat. *pandura*, y éste del gr. *Pandoura*). Instrumento parecido a la guitarra, aunque mucho más pequeño y de dorso plano; tiene seis cuerdas dobles que se tocan con plectro. [Yzquierdo Perrín. *La estudiantina, la tuna y los tunos*, p. 93].

**Caña.** (*Trad.*) f. Danza autóctona del Tolima; expresión propia de su misma denominación. Sus atributos cantan al trapiche y a los trabajos que giran en torno a él. [Davidson, Harry. *Diccionario folklórico de Colombia*] Su estructura rítmica alterna en compases de 3x4 y 6x8, lo cual le da una acentuación ternaria – binaria muy característica.

**Cañabrava.** f. Danza tradicional de laboreo en el Tolima grande.

**Castañuela.** f. Instrumento de percusión formado por dos piezas de madera dura, unidas por un cordel resistente que forma un aro por el que se hace pasar el dedo pulgar. Dichas piezas (que semejan a dos pares de castañas, de ahí su nombre) producen, al chocar entre sí, un sonido seco. Se tocan por pares, de sonido distinto. En sus múltiples variedades, es muy extendido en toda España. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 25].

**Charango.** m. Cordófono muy extendido en la zona Andina, similar a una guitarra pequeña. Tiene cinco órdenes de cuerdas dobles y caja de resonancia fabricada con caparazón de armadillo.

**Chirimía.** (*Trad.*) f. Instrumento popular de madera con lengüeta doble similar al oboe, del que se considera antecedente. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 30].

También se usa para llamar al conjunto formado por la chirimía y otros instrumentos de percusión. La chirimía fue muy común en las poblaciones de Girardota y San Vicente en Antioquia.

**Conjunto guabinero.** (*Trad.*) m. Agrupación tradicional muy generalizada en Tolima y Huila, compuesta principalmente por tiple, requinto tiple, flauta de caña, chucho, carraca, quiribillo, raspa, pandereta y puerca *o* zambumbia. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*].

**Conjunto rajaleñero.** (*Trad.*) m. También conocidos como cucambas. Las cucambas están compuestas de carángano, puerca, chucho, flauta, tiple y tambora. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*].

**Contradanza.** f. Danza popular inglesa en la que las parejas bailan de frente. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 28]. Su esquema rítmico alterna entre compases binarios y ternarios.

**Cordófonos.** m. Instrumentos en los cuales el sonido se produce por la vibración de una o más cuerdas, o de elementos que funcionan a manera de cuerdas, por lo cual se asimilan a éstas. Los cordófonos de pulsación son los que se tocan o tañen con las uñas, un plectro o plumilla, o bien las yemas de los dedos, como el tiple, la guitarra y la bandola. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*].

**Cuatro.** m. Especie de guitarrilla venezolana de cuatro cuerdas, que dentro del conjunto musical llanero ha desempeñado la función de instrumento acompañante.

**Cuerdas frotadas.** f. Instrumentos de cuerdas que se ejecutan con arco, como el violín.

**Danzón.** m. Género popular bailable de origen cubano, derivado de la danza, pero en tempo más ágil que ésta.

**Fonograma.** m. Término que se aplica a cada una de las divisiones de sonido que tiene impreso un volumen de audio. Corte, canción.

**Gavota.** f. Danza francesa de origen popular, que pasó a formar parte de la suite a finales del s. XVI. Es de compás binario. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 39].

**Guabina.** (*Trad.*) f. Género tradicional antioqueño popularizado a través del baile. La guabina tiene una estructura rítmica a 3x4 y es ejecutado generalmente de forma instrumental. En Santander es común encontrar la guabina veleña, género cantado, construido sobre coplas.

**Guaracha.** f. Danza cubana de origen andaluz que se bailaba a un ritmo rápido binario (2x4 ó 6x8), similar al zapateado. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 40].

**Guitarra.** f. Instrumento de cuerdas pulsadas de origen español, introducido en el país por los árabes. Vista de frente, tiene una caja de resonancia en forma de calabaza con las tapas planas paralelas. El mango dispone de 19 trastes, correspondientes a la afinación cromática temperada, y tiene seis cuerdas. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 40].

**Habanera.** f. Canción y danza cubanas de compás binario asentado en la siguiente figura rítmica: corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 41].

**Homofónico.** adj. Sonido homófono. En términos acústicos, que suena al unísono. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 41].

**Intervalo.** m. Distancia que media entre dos sonidos en función de su altura. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 43].

**Laúd.** m. Instrumento de cuerdas pulsadas, de caja de resonancia cóncava y gibosa, perteneciente a la familia de la cítara, la bandurria y la mandolina. Su mástil tiene las clavijas dobladas hacia atrás en el extremo superior. De origen milenario y gran difusión a nivel mundial, su nombre viene del árabe "al-ud". Inicialmente estaba compuesto por cuatro cuerdas simples; últimamente tiene dobles cuerdas. [Yzquierdo Perrín. *La estudiantina, la tuna y los tunos*, p. 95].

**Mandola.** f. Instrumento de cuerda semejante al laúd, ejecutado con plectro. [Yzquierdo Perrín. *La estudiantina, la tuna y los tunos*, p. 95].

**Mandolina.** f. (Del it. *mandolino*, dim. de *mandola*) Especie de laúd o de bandurria, con cuatro cuerdas dobles, caja de resonancia abombada y ejecutado con plectro. [Yzquierdo Perrín. *La estudiantina, la tuna y los tunos*, p. 96].

**Mástil.** m. Pieza estrecha y larga de los instrumentos de arco, púa y pulsación, sobre la cual son tendidas las cuerdas; en los de púa y pulsación se asientan en ellas los trastes.

**Merengue.** (Del fr. *meringue*). m. Música y danza popular festiva propia de Boyacá. Como género, es un ritmo interpretado por los conjuntos carrangueros. Se denomina merengue carranguero. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*].

**Pasillo.** (*Trad.*) m. Es uno de los ritmos más populares en la zona Andina colombiana. Nació a mediados del siglo XIX como una derivación del vals. [Cotrafa, "Folleto de mano". Concurso de Hatoviejo, 2003]. Tiene una estructura rítmica ternaria.

**Plectro, pluma o pajuela.** Pequeña pieza de marfil, concha o plástico, que se emplea para pulsar algunos instrumentos de cuerda, como la cítara, la lira, la balalaica, la mandolina, el laúd, la bandurria, etc. se emplea desde la antigüedad [Yzquierdo Perrín. La *estudiantina, la tuna y los tunos*, p. 100.].

**Polka.** f. Danza bohemia, derivada de la escocesa, en compás de 2x4 y de movimiento rápido. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 56].

**Púa.** m. Chapa triangular u ovalada de carey, marfil o plástico duro, que se emplea para tocar ciertos instrumentos musicales de cuerda. Es como un plectro. [Yzquierdo Perrín. *La estudiantina, la tuna y los tunos*, p. 100].

**Quena.** f. Flauta o caramillo del que se sirven algunos pueblos amerindios de tradición musical incaica (Ecuador, Perú y Bolivia).

**Rajaleña.** (*Trad.*) f. Variación del bambuco, muy difundido en el Huila. Antiguo canto de peones que mediante *coplas de rajaleña* invocan la picaresca y el doble sentido durante largas jornadas de trabajo. [Cotrafa, "Folleto de mano". Concurso de Hatoviejo, 2003].

**Registro.** m. Relación de orden cualitativo entre las alturas vecinas en una parte de la escala sonora. La división es relativa pero el uso ha aceptado las nociones de grave, medio y agudo, que igualmente se aplican al ámbito sonoro de un instrumento determinado. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 59].

**Rumba.** f. Baile popular cubano de origen africano, de compás binario. En Colombia es un ritmo alegre muy difundido en la zona Andina.

**Sanjuanero.** (*Trad.*) m. Variación del bambuco, propio de las regiones del Tolima y el Huila, cuyo uso es muy particular en las fiestas de San Pedro y San Juan. La danza es muy vistosa y se considera muy representativa del folclor nacional. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*].

**Son.** m. Género popular bailable de origen cubano.

**Tango.** m. Danza americana de origen cubano. Su cadencia es semejante a la de la habanera, en compás de 2x4. La modalidad argentina, de carácter urbano, es hoy la más popularizada. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 67].

**Tañer.** Término que en los siglos XV al XVII equivalía a tocar un instrumento. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música,* p. 67].

**Tiple.** (*Trad.*) m. Cordófono característico de la región Andina colombiana. Es una adaptación colombo-venezolana de la guitarra hispano-morisca. Tiene cuatro órdenes triples de cuerdas. [Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*]. Debido a su uso generalizado desde finales del siglo XIX en Colombia, el tiple se considera como el instrumento representativo del país.

**Torbellino.** (*Trad.*) m. Tonada, canto y danza característicos de la zona Andina colombiana, principalmente en los Santanderes, Boyacá y Cundinamarca. El nombre de este aire es de denominación castellana, del latín *turbo*, cuya etimología indica una tromba, un remolino. Desde su estructura armónica se caracteriza la sucesión de acordes de tónica, subdominante y dominante. [Davidson, Harry. *Diccionario folklórico de Colombia*].

**Trémolo.** m. El uso del trémolo o redoble (que se logra a través del movimiento repetido del plectro sobre una cuerda), según texto de Joaquín Nin citado por Navarro, tiene un origen español que luego se trasladó a Italia. [Rey, Juan José y Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, p. 212]. Es un efecto muy utilizado en la interpretación de las bandolas en Colombia.

**Vals.** m. Baile cuyo origen se remonta al siglo XVIII, lento en sus inicios, escrito en compás de 3x4. [Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la música*, p. 71].

**Vihuela.** f. Instrumento musical conocido también con los nombres de 'fidgola', 'vigola', y 'vigüela'. De gran parecido con la guitarra, su contorno es menos pronunciado y de cuerpo más pequeño, tiene seis cuerdas y mástil con trastes; puede disponer de seis o siete cuerdas dobles, que se tañen con los dedos si la sonoridad es punteada. La vihuela de arco dio origen al violín, a la viola y al violoncelo; la vihuela de plectro se convirtió en la bandurria, el laúd y la mandolina; hubo otra vihuela de rueda que desapareció; la de mano es la que se conoce por vihuela. [Yzquierdo Perrín. *La estudiantina, la tuna y los tunos*, pp. 97-98.] La difusión de la vihuela en Colombia fue muy amplia entre finales del siglo XIX y mediados del XX; hoy prácticamente no existe.

**Lista de fotografías**

ANEXO 1.
**Grabaciones de las estudiantinas de Medellín, desde 1955. Volúmenes, fonogramas, géneros, autores e intérpretes.**[1]

*Discos de 78rpm.*

Archivo Luis Uribe Bueno. Fondo de investigación y documentación de músicas regionales. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| 1162A/ L-1207 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Gata golosa | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| 1162B/ L-1208 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | Rondinela | Pasillo | Alberto Castilla | Estudiantina Sonolux |
| 1230A/ 1456 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Cisnes del lago | Fox | Floresmilo Flórez pbro. | Estudiantina Sonolux |
| 1230B/ 1457 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | Muerte tranquila | Pasillo | Floresmilo Flórez pbro. | Estudiantina Sonolux |
| 1295A/ 1723 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Eduardo Santos | Pasillo | Gilberto Cortéz O. | Estudiantina Sonolux |
| 1295B/ 1725 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | El Chévere | Pasillo | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Sonolux |
| 1354A/ 1724 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | A orillas del Guaitara | Pasillo | Floresmilo Flórez pbro. | Estudiantina Sonolux |

[1] Si bien este estudio se plantea dentro del periodo 1940-1980, es necesario extender el año de cierre ya que algunos grupos llegaron a hacer sus últimas publicaciones después de los años ochenta, o se reeditaron algunos de sus volúmenes y fonogramas en colecciones especiales y antologías, materiales útiles para esta investigación.

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| 1354B/ 1726 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | Topacio | Pasillo | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| 1233A/ 1460 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Relator | Marcha | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| 1233B/ 1461 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | Lulú | Fox | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| 1153A/ L-1178 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Porque te fuiste | Pasillo | Rosita de Rocha | Estudiantina Sonolux |
| 2041A/ L-696 [*ca*. 1955. Medellín, Lyra - Sonolux] | A | Bunde Tolimense | Bunde | Alberto Castilla - Timoleón Velásquez | Garzón y Collazos con Estudiantina |
| 2041B/ L-611 [*ca*. 1955. Medellín, Lyra - Sonolux] | B | El Contrabandista | Sanjuanero | Luis Enrique Liz - Cantalicio Rojas González | Garzón y Collazos con Estudiantina |

Colección Sonora Antonio Cuéllar. Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| CC000334 - CC006126 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Anita la Bogotana [Anita la bogotanita] | Pasillo | Terig Tucci | Estudiantina Patria Colombiana |
| CC000334 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | Rosalía | Pasillo | Edmundo Arias | Estudiantina Patria Colombiana |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| CC001164 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Los filipichines | Pasillo | Emma Perea D. de la Cruz | Estudiantina Patria Colombiana |
| CC001164 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | Alba Mercedes | Pasillo | Joaquín Arias | Estudiantina Patria Colombiana |
| CC001378 - CC006717 - CC008914 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | On tabas | Bambuco fiestero | Emilio Sierra | Estudiantina Patria Colombiana |
| CC001378 - CC006717 - CC008914 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | Navidad | Bambuco fiestero | Manuel Soto Gaviria | Estudiantina Patria Colombiana |
| CC006126 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | Rosalba | Pasillo | Edmundo Arias | Estudiantina Patria Colombiana |
| CC006265 [*ca*. 1955. Medellín, Ondina] | A | Morir soñando | Vals | Juventino Rosas | Estudiantina Los Andes |
| CC006265 [*ca*. 1955. Medellín, Ondina] | B | Norma | Fox | [Sin identificar] | Estudiantina Los Andes |
| CC001502 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | A | Ceuta | Pasillo | Fulgencio García | El Zurdo González y su Estudiantina |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| CC001502 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | B | El Republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | El Zurdo González y su Estudiantina |
| CC006689 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | A | Otro buchipluma | Joropo | E., Guerrero | El Zurdo González y su estudiantina |
| CC006689 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | B | Meter | Bambuco | [Sin identificar] | El Zurdo González y su estudiantina |
| CC012348 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | A | Inesita | Pasillo | Jerónimo Velasco | El Zurdo González y su Estudiantina |
| CC012348 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | B | Centenario | Pasillo | B. de Romero | El Zurdo González y su Estudiantina |
| CC002751 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | A | Talia | Pasillo | [Sin identificar] | Estudiantina Grecha |
| CC002751 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | B | Juliana | Vals | Lionel Belasco | Estudiantina Grecha |
| CC012356 [*ca*. 1955. Cali, Victoria] | B | No digas que no | Pasillo | [Sin identificar] | Estudiantina Grecha |
| CC003800 [*ca*. 1955. Medellín, Fuentes] | A | Las acacias | Pasillo | Jorge Molina - Vicente Medina | Dueto de Antaño con la Estudiantina Fuentes |
| CC010476 [*ca*. 1955. Medellín, Fuentes] | A | Gallito | Pasodoble | S. de Lope | Estudiantina Fuentes |
| CC010476 [*ca*. 1955. Medellín, Fuentes] | B | Triunfo | Pasillo | Nano Pasos | Estudiantina Fuentes |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| CC004416 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Mujer indefinible | Pasillo | Darío Ángel - Camilo García | Dueto de Antaño con la Estudiantina López |
| CC004416 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | Opio y ajenjo | Pasillo | Julio Flórez | Dueto de Antaño con la Estudiantina López |
| CC006801 [*ca*. 1955. Medellín, Ondina] | A | Tardes del Ritz | Fox | Feyre | Estudiantina López |
| CC006801 [*ca*. 1955. Medellín, Ondina] | B | Anticompás | Pasillo | Eliseo López "El ciego" | Estudiantina López |
| CC007799 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Como yo te buscaba | Bambuco | José Muñoz | Lucho Ramírez con la Estudiantina López |
| CC007799 [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | El loco | Bambuco | Carlos Zambrano - Jorge Áñez | Lucho Ramírez con la Estudiantina López |
| CC009971 [*ca*. 1955. Bogotá, Discos Colombia] | A | Sandino | Fox | Efraín Orozco | Estudiantina López |
| CC009971 [*ca*. 1955. Bogotá, Discos Colombia] | B | Olaya Herrera | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina López |
| CC009972 [*ca*. 1955. Bogotá, Discos Colombia] | A | Sentimiento indio | Fox | [Sin identificar] | Estudiantina López |
| CC009972 [*ca*. 1955. Bogotá, Discos Colombia] | B | Baby | Pasillo | [Hernando Sinisterra G.] | Estudiantina López |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| CC009973 [*ca*. 1955. Bogotá, Discos Colombia] | A | Josefina | Joropo | [Sin identificar] | Estudiantina López |
| CC009973 [*ca*. 1955. Bogotá, Discos Colombia] | B | El chinchorro | Rumba | [Sin identificar] | Estudiantina López |
| CC010646 [*ca*. 1955. Medellín, Ondina] | A | Tardes del Ritz | Fox | Freyre, C. A. | Estudiantina López |
| CC010646 [*ca*. 1955. Medellín, Ondina] | B | Anticompás | Pasillo | Eliseo López "El ciego" | Estudiantina López |
| CC008884 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Sonia | Porro | Antolín Lenes | Estudiantina de Toñita Mejía |
| CC008884 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | Rosas de plata | Bambuco | Toñita Mejía [Rosa Antonia Mejía Múnera] | Estudiantina de Toñita Mejía |
| CC005357 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | El calavera | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Zeida. Dirección de Francisco Zapata |
| CC005357 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | Filavene [Filaveny] | Marcha | [Sin identificar] | Estudiantina Zeida. Dirección de Francisco Zapata |
| CC005333 [*ca*. 1955. Medellín, Lyra - Sonolux] | A | Bunde tolimense | Bunde | Timoleón Velásquez - Alberto Castillo | Garzón y Collazos con estudiantina |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| CC005333 [*ca*. 1955. Medellín, Lyra - Sonolux] | B | El contrabandista | Sanjuanero | Luis E. Lis – Cantalicio Rojas | Garzón y Collazos con estudiantina |
| CC011850 [*ca*. 1955. s.l., RCA Victor] | A | Adiós casita | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz - Tomás Villarraga | Víctor Hugo Ayala con la Estudiantina de Luis Uribe Bueno |

*Discos de 33rpm y 33 1/3rpm.*

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Alma colombiana. Pasillos instrumentales. Arreglos de Edmundo Arias. Volumen 1 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Alfonso López | Pasillo | Pablo Baquero | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Los filipichines | Pasillo | Emma Perea D. de La Cruz | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Amalia | Pasillo | Joaquín Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Rosalba | Pasillo | Edmundo Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | B | Anita la bogotana [Anita la bogotanita] | Pasillo | Terig Tucci | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Lirios | Pasillo | Carlos E. Cortez Quiroga | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Alba Mercedes | Pasillo | Joaquín Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Caricias [Ante el micrófono][2] | [Bambuco] | [Milciades Garavito] | Conjunto de Edmundo Arias |
| Alma colombiana. Pasillos instrumentales. Arreglos de Edmundo Arias. Volumen 2 [*ca*. 1955. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Atlántico | Pasillo | Cipriano Guerrero | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Ricaurte | Pasillo | Libardo Varela | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Mi colino | Pasillo | Álvaro Romero | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Nené | Pasillo | Carlos Escamilla “Ciego” | Conjunto de Edmundo Arias |
| | B | Bohemio | Pasillo | Álvaro Romero | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Rosita | Pasillo | Joaquín Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Esperanza Gallón | Pasillo | Edmundo Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Emma | Pasillo | Joaquín Arias | Conjunto de Edmundo Arias |

[2] Este fonograma aparece con el nombre *Caricias*, sin identificación de género y autor. Corresponde al bambuco *Ante el micrófono*.

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Alma colombiana. [ca. 1960. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Alfonso López | Pasillo | Pablo Baquero | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Anita la bogotana. [Anita la bogotanita] | Pasillo | Terig Tucci | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | On Tabas | Bambuco fiestero | Emilio Sierra | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Alba Mercedes | Pasillo | Joaquín Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Rosalba | Pasillo | Edmundo Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | B | Amalia | Pasillo | Joaquín Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Los filipichines | Pasillo | Emma Perea D. de la Cruz | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Ante el micrófono | Bambuco | Milciades Garavito | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Lirios | Pasillo | Carlos E. Cortés | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Atlántico | Pasillo | Cipriano Guerrero | Conjunto de Edmundo Arias |
| En son de fiesta. Volumen 1. [ca. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra Baquero | Estudiantina Sonolux |
| | | El pañuelito | Bambuco fiestero | Julio Erazo | Julio Erazo y Las Teresitas |
| | | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestroza de Rosero | Estudiantina Sonolux |
| | | El guaro | Joropo | Del folklore | Garzón y Collazos |
| | B | Por qué te fuiste | Pasillo | Rosita Herrera de Rocha | Estudiantina Sonolux |
| | | Galerón llanero | Galerón | Alejandro Wills | Espinosa y Macías |
| | | Coqueteos | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| | | Tierra caliente | Torbellino | Rafael Godoy | Garzón y Collazos |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| En son de fiesta. Volumen 2. [ca. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Alfonso López | Pasillo | Pablo Baquero | Estudiantina Sonolux |
| | | Rondinela | Pasillo | Alberto Castilla | Estudiantina Sonolux |
| | | Feliz año | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Sonolux |
| | | Gata golosa | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| | B | Tierra mía | Bambuco fiestero | Jorge Camargo Spolidore | Orquesta de Jorge Camargo S. |
| | | Palos verdes | Pasillo | Félix Ramírez | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Misiá Sofía | Bambuco caucano | Jorge Camargo Spolidore | Orquesta de Jorge Camargo S. |
| | | Esperanza | Pasillo | Alfonso Medina | Ibarra y Medina (Guitarras) |
| Música en colores por la Estudiantina Sonolux. [ca. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Cisnes del lago | Fox | Pbro. Floresmilo Flórez | Estudiantina Sonolux |
| | | Topacio | Pasillo | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| | | Relator | Marcha | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| | | Muerte tranquila | Pasillo | Floresmilo Flórez | Estudiantina Sonolux |
| | B | Eduardo Santos | Pasillo | Gilberto Cortez O. | Estudiantina Sonolux |
| | | Lulú | Fox | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| | | El chévere | Pasillo | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Sonolux |
| | | A orillas del Guáitara | Pasillo | Pbro. Floresmilo Flórez | Estudiantina Sonolux |
| Así se ríe mi chata. Música colombiana de siempre. [*ca.* 1955. Medellín, Sonolux] | A | Piropos | Bambuco | Luis Uribe Bueno | "Los Decentes" de Luis Uribe Bueno |
| | | Palos verdes | Pasillo | Félix Ramírez | Estudiantina Arias |
| | | Misiá Sofía | Bambuco | Jorge Camargo | Jorge Camargo y su Orquesta |
| | | Gata golosa | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| | | El pífano | Bambuco | Jorge Camargo | Jorge Camargo y su Orquesta |
| | | Así se ríe mi chata | Pasillo | Milcíades Garavito | Edmundo Arias y su conjunto |
| | B | Esperanza | Pasillo | Alfonso Medina | Ibarra y Medina |
| | | Eduardo Santos | Pasillo | Gilberto Cortez | Estudiantina Sonolux |
| | | El chévere | Pasillo | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Sonolux |
| | | Topacio | Pasillo | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| | | Feliz año | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Sonolux |
| | | Tierra mía | Bambuco | Jorge Camargo | Jorge Camargo y su Orquesta |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| En son de fiesta. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Por qué te fuiste | Pasillo | Rosita Herrera de Rocha | Estudiantina Sonolux |
| | | Cisnes del lago | Fox | Pbro. Floresmilo Flórez | Estudiantina Sonolux |
| | | Relator | Marcha | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| | | Rondinela | Pasillo | Alberto Castilla | Estudiantina Sonolux |
| | | A orillas del Guáitara | Pasillo | Pbro. Floresmilo Flórez | Estudiantina Sonolux |
| | | Retozón | Pasillo | Rosita de Rocha | Estudiantina Sonolux |
| | B | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra Baquero | Estudiantina Sonolux |
| | | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestroza de Rosero | Estudiantina Sonolux |
| | | Lulú | Fox | Hernando Sinisterra | Estudiantina Sonolux |
| | | Alfonso López | Pasillo | Pablo Baquero | Estudiantina Sonolux |
| | | Muerte tranquila | Pasillo | Floresmilo Flórez | Estudiantina Sonolux |
| | | Coqueteos | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| De fiesta con la Estudiantina Sonolux. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Carrizal | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Sonolux |
| | | Rumichaca | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Sonolux |
| | | Baby | Pasillo | Hernando Sinisterra G. | Estudiantina Sonolux |
| | | Pachulí | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Sonolux |
| | | La Diana María | Pasillo | Jorge López | Estudiantina Sonolux |
| | | El Pollo Ortiz | Pasillo | José Evaristo García García | Estudiantina Sonolux |
| | B | Rondinela | Pasillo | Alberto Castilla | Estudiantina Sonolux |
| | | Qué sabroso | Bambuco | José del Carmen Báez | Estudiantina Sonolux |
| | | Gata golosa | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| | | Coqueteos | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux |
| | | Blanca | Pasillo | Alfonso Delgado Guerrón | Estudiantina Sonolux |
| | | Lirios | Pasillo | Carlos E. Cortez Quiroga | Estudiantina Sonolux |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Bambucos y pasillos de Colombia. [1958. Cali, Victoria - Diana] | A | Muchacha de risa loca | Bambuco | José Macías | Ríos y Macías |
| | | Alma y vida | Bambuco | José Macías | Ríos y Macías |
| | | Bonita | Bambuco | Gabriel Gallego - José Macías | Ríos y Macías |
| | | Botoncito de Jazmín | Bambuco | José Macías | Ríos y Macías |
| | | Mi serenata | Bambuco | Gabriel Gallego - Octavio Ríos | Ríos y Macías |
| | | Tormento | Bambuco | Hernando Grisales - José Macías | Ríos y Macías |
| | B | Soata | Bambuco fiestero | Luis A. Díaz G. | Estudiantina del “zurdo” González |
| | | Guabina santandereana No. 2 | Guabina | Lelio Olarte | Estudiantina del “zurdo” González |
| | | El Republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | Estudiantina del “zurdo” González |
| | | Ceuta | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina del “zurdo” González |
| | | Inesita | Pasillo | Jerónimo Velasco | Estudiantina del “zurdo” González |
| | | Centenario | Pasillo | B. de Romero | Estudiantina del “zurdo” González |
| Colombianísimo. [*ca*. 1960. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Serenata del campo | Bambuco | Federico Buitrago | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Hidroplano | Pasillo | Nicolás Molina | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Morena de la cabaña | Bambuco | Pacho González | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Los arrieros | Bambuco | Eddi Salospi - M. Salazar | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | El montañero | Bambuco | Carlos Vieco Ortiz | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Molé trapiche | Bambuco | D.R.A. | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | B | Aguardiente de caña | Bambuco | Enrique Figueroa | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Tapetusa | Bambuco | Emilio Velásquez | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Una niña me dijo | Guabina | Eduardo Áñez | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Chiquita | Danza | Nicolás Molina | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Toros y cañas | Pasillo | Gonzalo Vidal | Emilio Velásquez y su Conjunto |
| | | Háblame paso | Bambuco | F. Rivas Frade | Emilio Velásquez y su Conjunto |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Joyas Colombianas. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Galerón llanero | Pasaje | Alejandro Wills | Estudiantina Iris |
| | | La gata golosa | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Iris |
| | | Colón | Pasillo | Carlos Escamilla "El ciego" | Estudiantina Iris |
| | | Guabina huilense | Guabina | Carlos E. Cortez Quiroga | Estudiantina Iris |
| | | Chaflán | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Iris |
| | | Patasd'hilo | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Iris |
| | B | El calavera | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Iris |
| | | El guatecano | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Rondinela | Pasillo | Alberto Castilla | Estudiantina Iris |
| | | Lina linda | Pasillo | Miguel Bocanegra | Estudiantina Iris |
| | | Malvaloca | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Iris |
| | | Los filipichines | Pasillo | Emma Perea D. de La Cruz | Estudiantina Iris |
| Recuerdos de la patria. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Corazones sin rumbo | Pasillo | Simón de J. Vélez | Estudiantina Iris |
| | | Intermezzo No. 1 | Intermezzo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Iris |
| | | Anita la bogotana [Anita la bogotanita] | Pasillo | Terig Tucci | Estudiantina Iris |
| | | Eduardo Santos | Pasillo | Gilberto Cortez Quiroga | Estudiantina Iris |
| | | Iris | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Iris |
| | | Yagarí | Pasillo | Maruja Hinestroza de Rosero | Estudiantina Iris |
| | B | Chispazos | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Iris |
| | | Los mochuelos | Pasillo | Jerónimo Velasco González | Estudiantina Iris |
| | | Pachulí | Pasillo | Anónimo | Estudiantina Iris |
| | | El republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Iris |
| | | Madeja de luna | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Iris |
| | | Pierrot | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Iris |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Joyas Colombianas. Volumen 2. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Pétalos rojos | Pasillo | Javier Velásquez | Estudiantina Iris |
| | | L'ombra | Danza | Diógenes Chávez Pinzón | Estudiantina Iris |
| | | Ilusión | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Iris |
| | | Suelo ibaguereño | Bambuco | Carlos Echeverri García | Estudiantina Iris |
| | | Elvira | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Iris |
| | | Ojos de María | Danza | D.R.A. | Estudiantina Iris |
| | B | Lauretta | Pasillo | Hipólito J. Cárdenas | Estudiantina Iris |
| | | Las carboneritas | Bunde | Carlos E. Cortez Quiroga | Estudiantina Iris |
| | | Quidol | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Sollozos | Pasillo | José Antonio Rincón | Estudiantina Iris |
| | | Tus ojitos | Bambuco | Jorge Camargo Spolidore | Estudiantina Iris |
| | | Lilí | Pasillo | Ramón Mesa Uribe | Estudiantina Iris |
| Valores Musicales de Colombia. Volumen 5. Emilio Murillo. [*ca*. 1964. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Week end | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | La cabaña | Danza | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Rumichaca | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Margaritas | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Canoíta | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Quidol | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | B | Rosas y lirios | Vals | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Eléctrico | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | El trapiche | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Estudio No. 8 | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | El carbonero | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |
| | | Aeroplano | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Recuerdos de la patria. Volumen 2. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Inspiración | Bambuco | Felipe Lamus Cáceres | Estudiantina Iris |
| | | Desde lejos | Pasillo | Bonifacio Bautista | Estudiantina Iris |
| | | Chispas | Pasillo | Miguel Raga | Estudiantina Iris |
| | | Ibagué social | Pasillo | Gilberto Cortez Quiroga | Estudiantina Iris |
| | | El viento | Pasillo | Roberto Henao | Estudiantina Iris |
| | | Romería | Pasillo | Aristides Romero Sánchez | Estudiantina Iris |
| | B | Cariño | Pasillo | Nicolás Molina | Estudiantina Iris |
| | | Benhur | Pasillo | Pastor Emilio Arroyave Vieco | Estudiantina Iris |
| | | Espíritu colombiano | Pasillo | Lucho Bermúdez | Estudiantina Iris |
| | | Juanilla | Danza | Javier Velásquez Pedreros | Estudiantina Iris |
| | | Manos brujas | Pasillo | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Iris |
| | | Lirios | Pasillo | Carlos E. Cortez Quiroga | Estudiantina Iris |
| Cuerdas Colombianas. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Guabina santanderana No.2 | Guabina | Lelio Olarte | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Calerito | Bambuco | Álvaro Romero Sánchez | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Aires boyacenses | Torbellino | Carlos J. Mancipe | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Rocío | Pasillo | Nicolás Torres | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Payanzeta | Aire caucano | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Jeannette | Bambuco | Lisandro Varela | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | El juguetón | Bambuco | Tomás Molano Rosas | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Helechos | Pasillo | Lisandro Varela | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Carmiña | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Amelia | Pasillo | Joaquín Arias Cardosa | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Rita | Danza | Joaquín Arias Cardosa | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Constelación | Pasillo | Álvaro Romero Sánchez | Estudiantina Melodías de Colombia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Cuerdas que cantan. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Palonegro | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Guabina tolimense | Guabina | D.R.A. | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Nené | Pasillo | Carlos Escamilla "El ciego" | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Rumores de serenata | Bambuco | Víctor "El Chato" Romero | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Por qué te fuiste | Pasillo | Rosita Herrera de Rocha | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Cásate y verás | Pasillo | Joaquín Arias Cardosa | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | Leonilde | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Vino tinto | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | El boga | Bambuco | Alejandro Wills | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Plenilunio | Pasillo | Nicolás Waltzer | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Rumichaca | Bambuco | Emilio Murillo Chapul | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Gitano | Pasillo | Miguel Bocanegra | Estudiantina Melodías de Colombia |
| Valores Musicales de Colombia. Volumen 1. Luis A. Calvo. [*ca*. 1964. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Intermezzo No.1 | Intermezzo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Marte | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Libia | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Encanto | Vals | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Gacela | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Estrella del Caribe | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | Lejano azul. Intermezzo No.2 | Intermezzo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | El Republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Cupido | Marcha | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Entusiasmo | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Añoranza | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Noel | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Valores Musicales de Colombia. Volumen 2. Pedro Morales Pino. [*ca*. 1964. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Cuatro preguntas | Bambuco | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Dolores | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Reflejos | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Tartarín | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Saltarín | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Confidencias | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | Ausencia | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Divagación | Danza | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Rayo X | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Andina | Danza | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Íntimo | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Encantado de verte | Danza | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| Valores Musicales de Colombia. Volumen 3. Jerónimo Velasco. [*ca*. 1964. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Ensueño | Bambuco | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | En lontananza | Danza | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Recuerdos del pasado | Fox | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Promesera | Bambuco | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Campesina | Intermezzo | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Gitana | Pasillo | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | En el fondo de tus ojos | Bambuco | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Lunita blanca | Danza | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Los mochuelos | Pasillo | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Lindo | Fox | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Payanzeta | Aire caucano | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Leonor | Danza | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Valores Musicales de Colombia. Volumen 4. Manuel Ruiz "Blumen" - Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia. [*ca*. 1964. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Tálamo de rosas | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen". Letra: Benedicto Uribe | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Altiva samaritana | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Lejos de ti | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Beso robado | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Las hojas de mi selva | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen". Letra: Epifanio Mejía | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Súplica de amor | Pasillo | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | Terrible instante | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | En el alma de una flor | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen". Letra: Benedicto Uribe | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Mi rancho | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen". Letra: Tartarín Moreira | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Paisanita | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Al oído | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen" | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Antioqueña | Bambuco | Manuel Ruiz "Blumen". Letra: Jorge Robledo | Trío Alborada y Trío de Hoy con la Estudiantina Melodías de Colombia |
| Puerta al ayer. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Toros y cañas | Pasillo | Gonzalo Vidal | Estudiantina López |
| | | Labios rojos | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Sin novedad en el frente | Marcha | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Hidroplano | Pasillo | Nicolás Molina | Estudiantina López |
| | | Tardes del Ritz | Fox | S. Freire | Estudiantina López |
| | | Los tapiadores | Pasillo | Nicolás Torres | Estudiantina López |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Puerta al ayer. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | El chinchorro | Rumba | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra | Estudiantina López |
| | | Anticompás | Pasillo | Eliseo López | Estudiantina López |
| | | La buenaventura | Marcha | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | King Kayou | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Fox de los besos | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| Su majestad La Estudiantina López. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | El niño | Bambuco | Jorge López | Estudiantina López |
| | | Granadino | Marcha | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Laureta | Pasillo | Hipólito J. Cárdenas | Estudiantina López |
| | | Lamentos | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Granada | Marcha | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Ojos negros | Vals | D.R.A. | Estudiantina López |
| | B | La danza de las libélulas | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Ausencia | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | El zoco | Marcha | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | El montañero | Bambuco | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina López |
| | | Su majestad | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Crepúsculo | Pasillo | Nicolás Torres | Estudiantina López |
| Con sabor y color. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Benitín y Eneas | Rumba | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina López |
| | | Mi hombre | Fox | Ivain - Arozamena | Estudiantina López |
| | | Rondalla | Fox | Alfonso Esparza Oteo | Estudiantina López |
| | | En lontananza | Danza | Jerónimo Velasco | Estudiantina López |
| | | El yoyo | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Luna de arrabal | Vals | Enrique Cadícamo - Julio Sanders | Estudiantina López |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Con sabor y color. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | B | Chato Romero | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Lulú | Fox | Hernando Sinisterra | Estudiantina López |
| | | Zorzal | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Loco carnaval | Pasillo | Guillermo Quevedo Zornoza | Estudiantina López |
| | | Capullito de Alhelí | Danzón | Rafael Hernández | Estudiantina López |
| | | Sarita | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina López |
| Flor de ilusión. [*ca*. 1955. Medellín, Sonolux] | A | Flor de ilusión | Vals | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Hortensia | Pasillo | Ángel María Camacho y Cano | Estudiantina López |
| | | Un viejo amor | Danza | Alfonso Esparza Oteo | Estudiantina López |
| | | Teresita | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Desde que te marchaste | Vals | Guillermo Venegas Lloreda | Estudiantina López |
| | | Pueblito español | Vals | Mabel Wayne | Estudiantina López |
| | B | Al calor de tu afecto | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina López |
| | | Canto de guitarra | Pasodoble | A. Jofre - A. Ortiz de Villajos | Estudiantina López |
| | | Invernal | Pasillo | Nicasio E. Safadi | Estudiantina López |
| | | La lancha | Corrido | Adapt. Camilo García | Estudiantina López |
| | | Ronda de los enamorados | Fox | Soutullo - Vert | Estudiantina López |
| | | Ramona | Vals | Mabel Wayne | Estudiantina López |
| Más alegría con la Estudiantina López al estilo de antes. [*ca*. 1960. Medellín, Sonolux] | A | Rosario de besos | Pasillo | Francisco Paredes Herrera | Estudiantina López |
| | | Tic tac | Pasillo | I. Becerra | Estudiantina López |
| | | Negrita | Danza | Luis Dueñas Perilla | Estudiantina López |
| | | Concha nácar | Fox | Agustín Lara | Estudiantina López |
| | | Anhelo infinito | Pasillo | Arturo Alzate Giraldo | Estudiantina López |
| | | Cachipay | Pasillo | Emilio Murillo [sic] [Tradicional] | Estudiantina López |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Más alegría con la Estudiantina López al estilo de antes. [*ca*. 1960. Medellín, Sonolux] | B | Nerón | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Flores del pasado | Pasillo | Nicasio Safadi - César Marquillón O. | Estudiantina López |
| | | Cachita | Rumba | Rafael Hernández - B. Sancristóbal | Estudiantina López |
| | | Espérame | Pasillo | Francisco Paredes Herrera | Estudiantina López |
| | | Último pasillo | Pasillo | Francisco Paredes Herrera | Estudiantina López |
| | | Hurí | Pasillo | Del folklore | Estudiantina López |
| Estudiantina López. [*ca*. 1970. Medellín, Fabuloso - Industria Nacional del Sonido] | A | Filaveny | Marcha | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Chaflán | Pasillo | Arreglo de Manuel J. Bernal | Estudiantina López |
| | | Sandino | Fox | Efraín Orozco | Estudiantina López |
| | | Anticompás | Pasillo | Eliseo López | Estudiantina López |
| | | Norma | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | B | Fredonia | Pasillo | D.R.A | Estudiantina López |
| | | Tardes del Ritz | Marcha | S. Freire | Estudiantina López |
| | | Olaya Herrera | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina López |
| | | Colombina | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | La mula rucia | Joropo | D.R.A. | Estudiantina López |
| Hagamos la Fiesta. [*ca*. 1970. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Erre con erre cigarro | Parranda | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Boquita salá | Porro | Pacho Galán | Estudiantina López |
| | | La piña madura | Porro | Esther Forero | Estudiantina López |
| | | Cervecinas calientes | Fox | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | La araña picúa | Paseo | Guillermo Buitrago | Estudiantina López |
| | | Borrachera | Porro | Lucho Bermúdez | Estudiantina López |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Hagamos la Fiesta. [*ca*. 1970. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | La buchaca | Porro | Pedro Salcedo | Estudiantina López |
| | | Compae Eliodoro | Paseo | Guillermo Buitrago | Estudiantina López |
| | | La parranda | Parranda | Gabriel Ruiz | Estudiantina López |
| | | Para vigo me voy | Guaracha | Ernesto Lecuona | Estudiantina López |
| | | Jugando, mama jugando | Guaracha | Rafael Hernández | Estudiantina López |
| | | Que no te da dolor | Paseo | Cristóbal Barrios | Estudiantina López |
| De parranda con la Estudiantina López. [*ca*. 1970. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Casatschok | Ruso | B. Rubaschkin | Estudiantina López |
| | | Así empezaron papá y mamá | Paseaíto | Luis Ángel García | Estudiantina López |
| | | Arbolito de navidad | Merengue | José Barros | Estudiantina López |
| | | La piragua | Cumbia | José Barros | Estudiantina López |
| | | El grillo | Parranda | Antonio Posada | Estudiantina López |
| | | La víspera de año nuevo | Merengue | Guillermo Buitrago | Estudiantina López |
| | B | Fiesta en Corraleja | Porro | Rubén Darío Salcedo | Estudiantina López |
| | | La maestranza | Paseaíto | Toño Fernández | Estudiantina López |
| | | Los novios | Paseo | Freddy Molina | Estudiantina López |
| | | Tócame el trombón | Porro | Daniel Andrade Nieto | Estudiantina López |
| | | Los aprietos de Yusepi | Porro | Victor M. Pertuz | Estudiantina López |
| | | Los gotereros | Paseo | José Muñoz | Estudiantina López |
| Trago a los músicos. [*ca*. 1970. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Trago a los músicos | Son paisa | Emilio Sierra | Estudiantina López |
| | | La mula rucia | Son paisa | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Tú ya no soplas | Corrido | Lorenzo Barcelata | Estudiantina López |
| | | Micaela | Porro | Luis Carlos Meyer | Estudiantina López |
| | | La bamba | Rumba | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | El chinchorro | Rumba | D.R.A. | Estudiantina López |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Trago a los músicos. [*ca.* 1970. Medellín, Zeida - Codiscos] | B | El corrosco | Parranda | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | Llegó diciembre | Son paisa | D.R.A. | Estudiantina López |
| | | La niña preguntona | Parranda | Ruiz del Castillo | Estudiantina López |
| | | Ya voy toño | Porro | Juan de la Cruz Estrada | Estudiantina López |
| | | El bigote de Tomás | Corrido | Faurcade - Valle | Estudiantina López |
| Disco Colombia. [*ca.* 1980. Bogotá, Montilla Records - Discos Orbe] | A | Sandino | Fox | [Efraín Orozco] | Estudiantina López |
| | | Chaflán | Pasillo | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| | | Baby | Pasillo | [Hernando Sinisterra G.] | Estudiantina López |
| | | Sentimiento indio | Fox incaico | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| | | Lejos de Colombia | Fox | [Jerónimo Velasco] | Estudiantina López |
| | | La mula rucia | Joropo | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| | B | Filavene [Filaveny] | Marcha | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| | | Fredonia | Pasillo | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| | | Colombina | Pasodoble | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| | | Olaya Herrera | Pasillo | [Carlos Vieco] | Estudiantina López |
| | | Los filipichines | Pasillo | Emma Perea D. de La Cruz | Estudiantina López |
| | | El chinchorro | Rumba | [D.R.A.] | Estudiantina López |
| Fiesta en el cafetal. [*ca.* 1960. Medellín, Zeida – Codiscos] | A | Filabene | Marcha | D.R.A. [italiano] | Estudiantina Zeida |
| | | El sultán | Pasillo | Rubén Darío Reyes | Trío Los Sultanes |
| | | Caprichoso | Pasillo | Luis Eduardo Gutiérrez | Conjunto Burgos |
| | | El calavera | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Zeida |
| | | Mi cariño | Pasillo | Néstor Burbano | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Coqueteos | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Medellín |
| | B | Desde mi cuna | Pasillo | Luis Eduardo Gutiérrez | Conjunto Burgos |
| | | Navidad | Bambuco fiestero | Ospitia | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Susanita | Pasillo | Edmundo Arias | Conjunto de Edmundo Arias |
| | | Cogollito | Pasillo | Rubén Darío Reyes | Trío Los Sultanes |
| | | Menia Menia | Pasillo | Emiro A. Caicedo | Los alegres del Valle |
| | | Echen pa'l morro | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Medellín |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| De mis recuerdos. [*ca*. 1960. Medellín, Sonolux] | A | Dolores | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Invierno y primavera | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Lindas mañanitas | Bambuco | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Diciembre | Bambuco | Fulgencio García | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | El atardecer | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Huracán | Pasillo | Carlos Escamilla | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | B | Ojeras | Bambuco | Alejandro Wills | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Ben Hur | Pasillo | Pastor Arroyave | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | De mis recuerdos | Pasillo | Antonio Ríos | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | El ñato | Pasillo | Leonel Calle | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Mi Lucy | Bambuco | Antonio Ríos | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| | | Laureta | Pasillo | Hipólito Cárdenas | Estudiantina Los Cuatro Ases |
| Las Delicias con la Estudiantina América. [*ca*. 1961. Medellín, Fuentes] | A | Espumas | Pasillo | Jorge Villamil | Estudiantina América |
| | | Salvita | Pasillo | Antonio Paniagua | Estudiantina América |
| | | Idolatría | Vals | D.R.A. | Estudiantina América |
| | | El villetano | Bambuco | Milciades Garavito | Estudiantina América |
| | | Mi morenita | Bolero | D.R.A. | Estudiantina América |
| | | Carioca | Rumba | G. Kahn – E. Eliscu – V. Youmans | Estudiantina América |
| | | Tenientes Guerra | Pasodoble | Carlos Vieco | Estudiantina América |
| | B | Stella | Pasillo | Leonardo Castaño | Estudiantina América |
| | | Luna de arrabal | Vals | E. Cadícamo - Julio Sanders | Estudiantina América |
| | | Campanitas de cristal | Bolero | Rafael Hernández | Estudiantina América |
| | | La morena | Pasodoble | Jorge del Moral | Estudiantina América |
| | | Portavoz | Pasillo | Antonio Paniagua | Estudiantina América |
| | | Cachita | Rumba | Rafael Hernández | Estudiantina América |
| | | Vírgenes del sol | Fox | Jorge Bravo del Campo [peruano] | Estudiantina América |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Aires internacionales. [*ca*. 1961. Medellín, Fuentes] | A | Zacatecas | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Fulgores | Pasillo | Reales | Estudiantina Fuentes |
| | | El cha-cha-chá del tren | Polka | G. Kote | Estudiantina Fuentes |
| | | Dolores | Vals | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Entre ruinas | Pasillo | Simón de J. Vélez | Estudiantina Fuentes |
| | | Yo quiero un auto mamá | Fox | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | B | Barrilito | Polka | Will Glahé | Estudiantina Fuentes |
| | | Amor en tinieblas | Pasillo | Bernardo Saldarriaga | Estudiantina Fuentes |
| | | Amor chiquito | Fox | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Morir soñando | Vals | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Sentimiento indio | Fox | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Tristezas del alma | Pasillo | Luis Alberto Rodríguez | Estudiantina Fuentes |
| Colombia canta en stereo. [1961. Medellín, Fuentes] | A | Anita la bogotana [Anita la bogotanita] | Pasillo | Tering tuche [sic] [Terig Tucci] | Estudiantina Fuentes |
| | | El montañero | Bambuco | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |
| | | Fredonia | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Claveles rojos | Pasillo | Nicolás Molina | Estudiantina Fuentes |
| | | Patasdilo [Patasd'hilo] | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |
| | | Bunde tolimense | Bunde | Alberto Castillo [sic] Alberto Castilla | Estudiantina Fuentes |
| | B | Gallito | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Triunfo | Pasillo | Nano Pasos | Estudiantina Fuentes |
| | | Hidroplano | Pasillo | Nicolás Molina | Estudiantina Fuentes |
| | | Echen pa'l morro | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |
| | | Antioqueñita | Bambuco | Pelón Santa Marta | Estudiantina Fuentes |
| | | Violento | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| El Cafetero. [1962. Medellín, Fuentes] | A | El cafetero | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Ontavas [sic] [On tabas] | Bambuco | Emilio Sierra | Estudiantina Fuentes |
| | | Retozón | Pasillo | Inés Hinestroza [sic] | Estudiantina Fuentes |
| | | Inés primera | Pasodoble | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |
| | | Cuatro preguntas | Bambuco | Pedro Morales Pino | Estudiantina Fuentes |
| | | Dolores | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | B | Espiga | Pasodoble | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |
| | | Rumichaca | Bambuco | Emilio Sierra [sic] Emilio Murillo | Estudiantina Fuentes |
| | | Hacia el calvario | Pasillo | Carlos Vieco | Estudiantina Fuentes |
| | | Lejos de Colombia | Fox | Jerónimo Velasco | Estudiantina Fuentes |
| | | Risitos [sic] [Ricitos] de oro | Pasillo | Emilio Sierra | Estudiantina Fuentes |
| | | Guabina chiquinquireña | Bambuco | Alberto Urdaneta | Estudiantina Fuentes |
| Otra vez La Estudiantina Fuentes. [1962. Medellín, Fuentes] | A | De tus valles | Pasillo | José del Carmen Báez | Estudiantina Fuentes |
| | | Las mirlas | Bambuco | Clímaco Vergara | Estudiantina Fuentes |
| | | Ángela mía | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Río Neiva | Guabina | Luis Alberto Osorio | Estudiantina Fuentes |
| | | Otra vez | Vals | Guty Cárdenas | Estudiantina Fuentes |
| | | Qué saco con ella | Bambuco | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | B | Qué sabroso | Bambuco | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | El pañuelito blanco | Danza | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | El republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Fuentes |
| | | Evocando el pasado | Vals | Luis Alberto Rodríguez M. | Estudiantina Fuentes |
| | | Sombras | Pasillo | Carlos Brito | Estudiantina Fuentes |
| | | Desde que te marchaste | Vals | Guillermo Venegas | Estudiantina Fuentes |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Mi rancho bonito. [*ca*. 1968. Medellín, Fuentes] | A | Danubio azul | Vals | Johann Strauss | Estudiantina Fuentes |
| | | Colombina | Marcha | D. en D. [Derechos en depósito] | Estudiantina Fuentes |
| | | Acuarela del río | Cumbia | Abel Montes | Estudiantina Fuentes |
| | | La burrita | Paseaíto | Eliseo Herrera | Estudiantina Fuentes |
| | | Caracolí | Porro | Lucho Bermúdez | Estudiantina Fuentes |
| | | Rancho bonito | Fox | D. en D. | Estudiantina Fuentes |
| | B | Corazones sin rumbo | Pasillo | Simón de J. Vélez | Estudiantina Fuentes |
| | | Amémonos como antes | Pasillo | Francisco Paredes Herrera | Estudiantina Fuentes |
| | | A media luz | Tango | Edgardo Donato | Estudiantina Fuentes |
| | | Novillero | Pasodoble | D. en D. | Estudiantina Fuentes |
| | | Vereda tropical | Bolero | Gonzalo Curiel | Estudiantina Fuentes |
| | | Garrotín del Bele | Garrotín | D. en D. | Estudiantina Fuentes |
| Mi lira y mi rancho. [*ca*. 1970. Medellín, Fuentes] | A | La enredadera | Pasillo | Luis E. González - Gonzalo Arias | Estudiantina Fuentes |
| | | Flores del pasado | Pasillo | Nicasio Safadi | Estudiantina Fuentes |
| | | Como si fuera un niño | Pasillo | Max Garcés - Francisco Paredes Herrera | Estudiantina Fuentes |
| | | Al calor de tu afecto | Pasillo | Santiago Vélez Escobar "Caratejo" - Carlos Emidio Vieco Ortiz | Estudiantina Fuentes |
| | | Adoro niña tus ojos | Bambuco | Carlos del Valle - Hipólito J. Cárdenas Ruiz | Estudiantina Fuentes |
| | | San Pedro en el Espinal | Bambuco | Milciades Garavito Wheeler | Estudiantina Fuentes |
| | B | Pesares | Pasillo | José Benito Barros Palomino | Estudiantina Fuentes |
| | | Imelda | Pasillo | Ricardo Puerta (padre) | Estudiantina Fuentes |
| | | Ojos de almendra | Danzón | Manuel Álvarez "Maciste" | Estudiantina Fuentes |
| | | La puerca/ Sebastián rompete el cuero | Porro/Fox | Luis Carlos Meyer - Daniel Lemaitre | Estudiantina Fuentes |
| | | Soy virgencita | Marcha | [sin información] | Estudiantina Fuentes |
| | | Muñeco | Fox | Ricardo Puerta (padre) | Estudiantina Fuentes |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Álbum de oro de la Estudiantina Fuentes. Disco 1. [1985. Medellín, Fuentes] | A | Anita la bogotana [Anita la bogotanita] | Pasillo | Terig Tucci | Estudiantina Fuentes |
| | | Antioqueñita | Bambuco | Pelón Santamarta | Estudiantina Fuentes |
| | | Corazones sin rumbo | Pasillo | Simón de J. Vélez | Estudiantina Fuentes |
| | | Mi rancho bonito | Fox | Guty Cárdenas | Estudiantina Fuentes |
| | | Amémonos como antes | Pasillo | Francisco Paredes Herrera | Estudiantina Fuentes |
| | | El chachachá del tren | Polka | G. Kate | Estudiantina Fuentes |
| | B | Danubio azul | Vals | Johann Strauss | Estudiantina Fuentes |
| | | Patasdilo [Patasd'hilo] | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Fuentes |
| | | Soy virgencita | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestrosa de R. | Estudiantina Fuentes |
| | | On tabas | Bambuco | Emilio Sierra | Estudiantina Fuentes |
| | | Sombras | Pasillo | Carlos Brito | Estudiantina Fuentes |
| Álbum de oro de la Estudiantina Fuentes. Disco 2. [1985. Medellín, Fuentes] | A | Al calor de tu afecto | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Fuentes |
| | | Amor chiquito | Fox | Narcizo Farín | Estudiantina Fuentes |
| | | Tristezas del alma | Pasillo | Luis A. Rodríguez | Estudiantina Fuentes |
| | | Bunde tolimense | Bunde | Alberto Castilla | Estudiantina Fuentes |
| | | Amor en tinieblas | Pasillo | Luis Bernardo Saldarriaga | Estudiantina Fuentes |
| | | Gallito | Pasodoble | S. de Lope | Estudiantina Fuentes |
| | B | Otra vez | Pasillo | Guty Cárdenas | Estudiantina Fuentes |
| | | El Republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Fuentes |
| | | Flores del pasado | Pasillo | C. Mantilla - N. Safadi | Estudiantina Fuentes |
| | | Adoro niña tus ojos | Bambuco | H. Cárdenas - C. del Valle | Estudiantina Fuentes |
| | | Río Neiva | Guabina | Luis A. Osorio | Estudiantina Fuentes |
| | | El pañuelito blanco | Danza | J. Filiberto - Peñaloza | Estudiantina Fuentes |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Álbum de oro de la Estudiantina Fuentes. Disco 3. [1985. Medellín, Fuentes] | A | Hacia el calvario | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Fuentes |
| | | Cuatro preguntas | Bambuco | Pedro Morales Pino | Estudiantina Fuentes |
| | | Como si fuera un niño | Pasillo | Francisco Paredes Herrera | Estudiantina Fuentes |
| | | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra | Estudiantina Fuentes |
| | | La enredadera | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Fuentes |
| | | Retozón | Pasillo | Rosita Herrera de Rocha | Estudiantina Fuentes |
| | B | San Pedro en el Espinal | Bambuco | Milcíades Garavito W. | Estudiantina Fuentes |
| | | Imelda | Pasillo | Ricardo Puerta (padre) | Estudiantina Fuentes |
| | | Guabina chiquinquireña | Guabina | Alberto Urdaneta | Estudiantina Fuentes |
| | | Pesares | Pasillo | José Barros | Estudiantina Fuentes |
| | | Desde que te marchaste | Vals | Guillermo Vanegas | Estudiantina Fuentes |
| | | Las mirlas | Bambuco | Clímaco Vergara | Estudiantina Fuentes |
| Pequeños tesoros musicales en bandola, tiple y guitarra. [1966. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Andalucía | [Ternario] | Lecuona | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | | Minueto en Sol | Minueto | Beethoven | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | | Tango en Re | Tango | Albéniz | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | | Vals op.34 No.2 | Vals | Chopin | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | B | Pizzicato del ballet Silvia | [Binario] | Delibes | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | | Vals bluette | Vals | Drigo | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | | Linda Rose Marie | Vals | Kreisler | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |
| | | Vals triste | Vals | Sibelius | Jesús Zapata Builes, Óscar Hernández y Gentil Montaña |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| La Estudiantina Lírica. Tiple, Guitarra y Bandola. [1966. Medellín, Sonolux] | A | Confidencias | Pasillo | Pedro Morales Pino | La Estudiantina Lírica |
| | | Sandino | Fox | Efraín Orozco | La Estudiantina Lírica |
| | | Lamentos | Pasillo | D.R.A. | La Estudiantina Lírica |
| | | Olas del mar | Pasillo | Rosita Posada de Tobón | La Estudiantina Lírica |
| | | Plenilunio | Pasillo | Nicolás Wetzell [peruano] | La Estudiantina Lírica |
| | | Cartago | Marcha | Agustín Payán Arboleda | La Estudiantina Lírica |
| | B | L'ombra | Danza | Agustín Payán Arboleda | La Estudiantina Lírica |
| | | Bajo el cielo andaluz | Vals | Agustín Payán Arboleda | La Estudiantina Lírica |
| | | María | Danza | Agustín Payán Arboleda | La Estudiantina Lírica |
| | | Pensamiento | Pasillo | D.R.A. | La Estudiantina Lírica |
| | | El nido vacío | Pasillo | Javier Velásquez Pineda | La Estudiantina Lírica |
| | | Ramona | Vals | Mabel Wayne | La Estudiantina Lírica |
| Tras las huellas de Wills y Escobar. [1968. Medellín, RCA Victor - Sonolux] | A | La india se largó con otro | Torbellino | Miguel Gutiérrez - Alejandro Wills | Los Arrieros |
| | | El ruiseñor | Pasillo | Luis Alberto Osorio | Los Arrieros |
| | | Chinita querida | Bambuco | Arturo Suárez - Alejandro Wills | Los Arrieros |
| | | Hay una luz | Pasillo | Epifanio Mejía - Salvador Rueda | Los Arrieros |
| | | El carbonero | Bambuco | Emilio Murillo | Los Arrieros |
| | | Amapola del camino | Pasillo | Juan Ramón Jiménez - Guillermo Quevedo Z. | Los Arrieros |
| | B | Corazón de piedra | Bambuco | Bernardo Gutiérrez - Bernardo Arcila | Los Arrieros |
| | | Idilio eterno | Pasillo | José Macías | Los Arrieros |
| | | Los arrayanes | Bambuco | Julio Vives Guerra - Alejandro Wills | Los Arrieros |
| | | Esta es mi tierra | Bambuco | José Rubén Márquez | Los Arrieros |
| | | Por el senderito | Danza | Miguel Vásquez Arrubla - Alejandro Wills | Los Arrieros |
| | | Galerón llanero | Joropo | Alejandro Wills | Los Arrieros |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Con sabor a serenata. [*ca*. 1970. Medellín, RCA Victor - Sonolux] | A | Alma | Bambuco | Tartarín Moreira - Camilo García | Los Arrieros |
| | | Pesares | Pasillo | José Barros | Los Arrieros |
| | | Brisas del Pamplonita | Bambuco | Roberto Irwin - Elías M. Soto [Mauricio] | Los Arrieros |
| | | Soñada ilusión | Bambuco | Jorge Olaya Muñoz | Los Arrieros |
| | | Paisaje | Bambuco | Luis Carlos González - Enrique Figueroa | Los Arrieros |
| | | Ave de paso | Pasillo | Sonia Dimitrowna | Los Arrieros |
| | B | Fuego en el alma | Bambuco | Libardo Naranjo | Los Arrieros |
| | | Destino... la ciudad | Guabina | Harold Orozco | Los Arrieros |
| | | Crepuscular | Bambuco | Cesáreo Gómez - Camilo García | Los Arrieros |
| | | Esa es mi cruz | Pasillo | Milciades García | Los Arrieros |
| | | Playas tropicales | Bambuco | D.R.A. | Los Arrieros |
| | | Ya no me enojo por eso | Bambuco | Alfonso Quesada | Los Arrieros |
| Las más lindas canciones. [1979. Medellín, Sonolux] | A | Tu risa | Pasillo | Nemecio Renés - Eusebio Ochoa | Los Arrieros |
| | | Morena mía | Criolla | Adaptación Mario Talavera, de una criolla cubana | Los Arrieros |
| | | La nieve de los años | Vals | Manuel Jiménez | Los Arrieros |
| | | Dos palabras | Vals | Alberto Guillén | Los Arrieros |
| | | Puesta de sol | Danza | Miguel Ángel del Río - Carlos Vieco | Los Arrieros |
| | | El loco | Bambuco | Carlos Zamorano - Jorge Áñez | Los Arrieros |
| | B | Peregrino de amor | Criolla | Guty Cárdenas | Los Arrieros |
| | | Tú tienes un alma | Danza | Miguel Ángel Trespalacios - Germán Benítez y Pelón Santamarta | Los Arrieros |
| | | Cuando lejos de ti | Criolla | Ricardo Fábregat [panameño] | Los Arrieros |
| | | Tan mía y tan ajena | Pasillo | Ernesto Sandoval Villota - Francisco Paredes Herrera | Los Arrieros |
| | | La tristeza está en mí | Pasillo | Manuel Coello Noritz - Francisco Paredes Herrera | Los Arrieros |
| | | Nube pasajera | Danza | Belisario de Jesús García [mexicano] | Los Arrieros |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Colombia en notas. [*ca*. 1980. Medellín, Fabuloso - Industria Nacional del Sonido] | A | Los arrieros | Bambuco | Eddy Salospi - Manuel Salazar | Los Arrieros |
| | | El tambo (Satanás) | Pasillo | Emilio Murillo | Los Arrieros |
| | | Plenilunio | Pasillo | Nicolás Wetzell | Los Arrieros |
| | | Valle del Cauca | Pasillo | Augusto Ordóñez Moreno | Los Arrieros |
| | | Levántate | Bambuco | Mario Baena | Los Arrieros |
| | | Rayo X | Pasillo | Pedro Morales Pino | Los Arrieros |
| | B | Topacio | Pasillo | Hernando Sinisterra | Los Arrieros |
| | | Arroyito campesino | Bambuco | Rafael Mejía | Los Arrieros |
| | | Vísperas | Bambuco fiestero | Alfonso Sandoya | Los Arrieros |
| | | Los sauces | Bambuco | Joaquín Arias | Los Arrieros |
| | | Katrine | Pasillo | Alberto A. Flórez | Los Arrieros |
| | | La ruana | Bambuco | Luis Carlos González - José Macías | Los Arrieros |
| Nochecita campesina. [*ca*. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos] | A | Alma del maizal | Pasillo | Carlos Echeverri García | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Ontabas | Bambuco | Emilio Sierra | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Chilí | Fox | Félix Gregori | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Claveles rojos | Pasillo | Nicolás Molina | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Qué vivan los novios | Rumba criolla | Emilio Sierra | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | El contrabandista | Sanjuanero | Cantalicio Rojas | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | B | Esperanza | Pasillo | Alfonso Medina. Adaptación: Nelson Ibarra | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Rumichaca | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Cachipay | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Éntrale en ayunas | Rumba Criolla | Emilio Sierra | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Satanás | Pasillo | Adaptación de Juan Abarca [pianista costeño] | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Enigma | Fox | Efraín Orozco Morales | Estudiantina de Toñita Mejía |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Bellos recuerdos con Toñita Mejía y su Estudiantina. [1975. Medellín, Victoria] | A | Valle del Cauca | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Reja en Triana | Pasodoble | D.R.A. | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Cielos de Italia | Vals | D.R.A. | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Marcha lindo | One Step | Jerónimo Velasco | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Sufro queriéndote | Guabina | Helena Chavarriaga | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Los mochuelos | Pasillo | Jerónimo Velasco González | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | B | Conchita | Marcha | D.R.A. | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Qué sabroso | Bambuco | José del Carmen Báez | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Muñequita de París | Fox | D.R.A. | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Ausencia | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | El sancochero | Joropo | Pablo Canela | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Rondinella | Pasillo | Alberto Castilla | Estudiantina de Toñita Mejía |
| Música para mi rancho. [1975. Medellín, Fuentes] | A | Las acacias | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Santander |
| | | Un recuerdo de amor | Pasillo | Federico Buitrago | Estudiantina Santander |
| | | Dolores | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Santander |
| | | Hurí | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Santander |
| | | Brisas del Pamplonita | Bambuco | Elías M. Soto | Estudiantina Santander |
| | | Sueño y dicha | Pasillo | Nicasio Safadi | Estudiantina Santander |
| | B | Mi rancho bonito | Fox | Guty Cárdenas | Estudiantina Santander |
| | | Desesperación | Bolero son | Rafael Hernández [puertorriqueño] | Estudiantina Santander |
| | | Taboga | Bolero son | Ricardo Fábregat | Estudiantina Santander |
| | | Santa Marta | Porro | Francisco Bolaños | Estudiantina Santander |
| | | Playa | Porro | Rafael Campo Miranda | Estudiantina Santander |
| | | Tú ya no soplas | Marcha | D.R.A. [Lorenzo Barcelata] | Estudiantina Santander |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Sabor a música. [1984. Medellín, J.J. Mundo] | A | Sabor a música | Vals | Ricardo Puerta | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | Alma bogotana | Bambuco | Carlos Rozo Manrique | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | Blanquita | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | Los dos alumnos | Pasillo | Ricardo Puerta | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | En el charquito | Shirú | Ricardo Puerta | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | B | El galán | Pasillo | Imelda Cadavid | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | Tipacoque | Bambuco | Antonio Silva Gómez | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | Divagando | Pasillo | Gonzalo Hernández | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | Patricia | Bambuco | Carlos Rozo Manrique | Estudiantina Puerta Cadavid |
| | | El patiancho | Shirú | Ricardo Puerta | Estudiantina Puerta Cadavid |
| Fiesta en la montaña. [1985. Medellín, Sonolux] | A | El tonto | Pasillo | Argemiro García | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Jeanette | Bambuco | Lisandro Varela | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Campesina de mi amor | Rumba Criolla | Antonio Silva Gómez | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Carmiña | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Sandino | Fox | Efraín Orozco | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | B | Saltando matones | Bambuco | Luis Dueñas Perilla | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Acuarela | Pasillo | Adolfo Mejía | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Fiesta en la montaña | Bambuco | Felipe Henao | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Rayito de luna | Marcha | Gustavo Gómez Ardila [santandereano, director de coros] | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Trébol agorero | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Tardes de Colombia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Estudiantina Tardes de Colombia. Hermanos Ramírez. Un recuerdo de amor. [*ca*. 1985. Medellín] | A | Un recuerdo de amor | Pasillo | Federico J. Buitrago | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Pasito | Bambuco | Rafael Godoy | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Triste ofrenda | Danza | Tartarín Moreira (Libardo Parra Toro), Germán Benítez | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | El torrente | Bambuco | Alex Bonnet | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Esfuerzo | Pasillo | Argemiro García | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Fondas de ayer | Bambuco | Luis Carlos González, José Macías | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | B | Besito de fuego | Bambuco | Luis Carlos González, Enrique Figueroa | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Cielo azul | Pasillo | Antonio María Camacho y Cano | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Sonríeme morena | Bambuco | Jaime Tres Palacios, Manuel J. Bernal | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Puesta de sol | Danza | Carlos Vieco Ortiz | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Mano Chepe | Bambuco | José Ignacio Tovar | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Serenata | Danza | Carlos Vieco | Hermanos Ramírez/ Estudiantina Tardes de Colombia |
| Aquellos diciembres. [1989. Medellín, Sonolux] [Casete] | A | 24 de diciembre | Rumba | El Mono González | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | La bamba | Rumba | Del folklore | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Yesquero | Porro | Argemiro García | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | El ermitaño | Porro | Guillermo Buitrago | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Chilí | Rumba | Félix Gregory | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Santa Marta | Porro | Francisco Bolaños | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | La mula rucia | Joropo | D. en D. | Estudiantina Tardes de Colombia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Aquellos diciembres. [1989. Medellín, Sonolux] [Casete] | B | Que vivan los novios | Rumba criolla | Emilio Sierra | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Trópico | Porro | Luis Carlos Meyer. "El Negro" Meyer | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Tardes del Ritz | Porro | S. Freire | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Capullito de Alhelí | Rumba | Rafael Hernández | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Chaflán | Pasillo | D. en D. | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Playa, brisa y mar | Porro | D. en D. | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | El año viejo | Porro | Crescencio Salcedo | Estudiantina Tardes de Colombia |
| La fiesta es… con la Estudiantina Tardes de Colombia. [1990. Medellín, Sonolux] | A | 24 de diciembre | Rumba | El Mono González | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | La mula rucia | Joropo | D.R.A. venezolano | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | La bamba | Rumba | Mexicano. Son jarocho | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | El ermitaño | Porro | Guillermo Buitrago | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Chilí | Rumba | Félix Gregori | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Yesquero | Porro | Argemiro García | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Santa Marta | Porro | Francisco Bolaños | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | B | Que vivan los novios | Rumba criolla | Emilio Sierra | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Trópico | Porro | Luis Carlos Meyer. "El Negro" Meyer | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Playa, brisa y mar | Porro | D.R.A. | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | El año viejo | Porro | Crescencio Salcedo | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Chaflán | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Capullito de Alhelí | Rumba | Rafael Hernández | Estudiantina Tardes de Colombia |
| | | Tardes del Ritz | Porro | S. Freire | Estudiantina Tardes de Colombia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica. [1973. Medellín, Sonolux] | A | Cupido | Marcha | Luis Antonio Calvo | Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Leonilde | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Carmiña | Danza | Luis Antonio Calvo | Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Atardecer | Pasaje | David Parales | Conjunto llanero del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Genio alegre | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Bochica | Bambuco | Francisco Cristancho | Estudiantina del Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | B | Chatica linda | Bambuco | Jorge Camargo Spolidore | Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Virginia | Pasillo | Juan de Dios Peza - Pío A. Pérez | Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | Medallita | Bambuco | Ciro Mendía - Gentil Bustamante | Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | El retrato del paisa | Bambuco | Jorge Robledo Ortiz - Eladio Espinosa | Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | El sueño del ruiseñor | Canción | Augusto Duque Bernal - Pedro Pablo Santamaría | Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| | | El Mochilón | Porro | Efraín Orozco Araújo | Conjunto Fabricato de Proyección Folclórica |
| Al compás de los recuerdos. [1974. Medellín, Sonolux] | A | Flor María | Pasodoble | Luis Eduardo Gutiérrez | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | El campesino | Pasillo | Luis Eduardo Gutiérrez | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Granada | Marcha | E. García | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Perfume gaucho | Vals | Alfredo A. Pelaia - Domingo Pelle | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Mi cariño | Fox | Luis Eduardo Gutiérrez | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Bienvenido | Pasillo | Alfonso Castañeda | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Al compás de los recuerdos. [1974. Medellín, Sonolux] | B | Recordando el fox | Fox | Luis Eduardo Gutiérrez | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Marinela | Pasillo | William Arredondo | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Hay novedad en el frente | Polka | Eugenio Carrero | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | El dolor de la ausencia | Vals | Luis Espinosa - Francisco Paredes Herrera | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Sangre ecuatoriana | Pasodoble | Julio Cañar | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| | | Relator | Marcha | Hernando Sinisterra | Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez |
| Estudiantinas para Colombia. [*ca.* 1975. Sin lugar, De Lujo] | A | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestroza de Rosero | Estudiantina Fuentes |
| | | Un recuerdo de amor | Pasillo | Federico J. Buitrago | Estudiantina Santander |
| | | Cuatro preguntas | Bambuco | Pedro Morales Pino | Calandria y su conjunto |
| | | Ontavas [sic] [On tabas] | Bambuco | Emilio Sierra | Estudiantina Fuentes |
| | | Brisas del Pamplonita | Bambuco | Roberto Irwin - Elías M. Soto [Mauricio] | Estudiantina Santander |
| | B | Hurí | Pasillo | Anónimo | Estudiantina Santander |
| | | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra | Estudiantina Fuentes |
| | | Hacia el calvario | Pasillo | Carlos Vieco Ortiz | Calandria y su conjunto |
| | | Sueño y dicha | Pasillo | Nicasio Safadi | Estudiantina Santander |
| | | Gota de lluvia | Vals | [D.R.A.] | Calandria y su conjunto |
| El cafetero y otros pasillos de antaño. [1976. Medellín, Victoria - Tamayo] | A | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestrosa | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Alfonso López | Pasillo | Pablo Vaquero | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Vino tinto | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Por qué te fuiste | Pasillo | Rosita de Rocha | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| El cafetero y otros pasillos de antaño. [1976. Medellín, Victoria - Tamayo] | B | No digas que no | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Talia | Pasillo | D.R.A. | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Mamá Eva | Danza | Alberto Galimany | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Suspiro de una fea | Pasillo | Vicente Gómez | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | Amistad | Pasillo | Alberto Galimany | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| | | [sin información] | Pasillo | [sin información] | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. |
| Música internacional al estilo de los Hermanos Céspedes y su Estudiantina. [1979. Medellín, Victoria] | A | El manicero | Porro | Moisés Simóns | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | Vírgenes del sol | Fox | J. Bravo del Campo | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | El conejo pelao | Porro | D.R.A. | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | A Granada | Marcha | D.R.A. | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | Angelita | Polka | D.R.A. | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | B | El brincón | Porro | Efraín Céspedes | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | Camino al don | Fox | J. C. Barbará - M. Battistella | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | Cubanita flor | Porro | R. de Castro - C. Courao | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | Tristezas del alma | Vals | Luis A. Rodríguez | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| | | María Teresa | Rumba | D.R.A. | Estudiantina de los Hermanos Céspedes |
| 50 años de música colombiana Disco 1. Los años felices del centenario y los piqueteaderos y estudiantinas. [*ca*. 1979. Medellín, Sonolux] | A | Por qué te fuiste | Pasillo | Rosita de Rocha | Estudiantina Sonolux |
| | | El pereirano | Pasillo | Camilo Bedoya | Nocturnal colombiano de Oriol Rangel |
| | | Amalia | Pasillo | Joaquín Arias | Estudiantina de Edmundo Arias |
| | | Toros y cañas | Pasillo | Gonzalo Vidal | Estudiantina López |
| | | Trébol agorero | Pasillo | Luis Antonio Calvo | Conjunto Luis A. Calvo |
| | | Leonilde | Pasillo | Pedro Morales Pino | Trío Morales Pino |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| 50 años de música colombiana Disco 1. Los años felices del centenario y los piqueteaderos y estudiantinas. [*ca*. 1979. Medellín, Sonolux] | B | Inspiración | Bambuco | Felipe Lamus C. | Jaime Llano González - Oriol Rangel |
| | | Patasdilo [Patasd'hilo] | Pasillo | Carlos Vieco O. | Conjunto Granadino |
| | | Chispas | Pasillo | Milciades Garavito | Gabriel Uribe |
| | | El manchao | Bambuco | D.R.A. | Nocturnal colombiano de Oriol Rangel |
| | | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestrosa | Estudiantina Sonolux |
| | | El cucarrón | Pasillo | Luis Uribe Bueno | Trío Morales Pino |
| Las mejores estudiantinas colombianas. [*ca*. 1980. Medellín, Codiscos - De oro] | A | Chispazos | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Iris |
| | | Los mochuelos | Pasillo | Jerónimo Velasco | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Espumas | Pasillo | Jorge Villamil | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Trago a los músicos | Rumba | Emilio Sierra | Estudiantina López |
| | | Cuatro preguntas | Bambuco | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | B | El Republicano | Bambuco | Luis Antonio Calvo | Estudiantina Melodías de Colombia |
| | | Anita la bogotana [Anita la bogotanita] | Pasillo | Terig Tucci | Estudiantina Iris |
| | | Mariquiteña | Bambuco | Milcíades Garavito | Estudiantina de Toñita Mejía |
| | | Bochica | Bambuco | Francisco Cristancho | Estudiantina Colombia |
| | | Corazones sin rumbo | Pasillo | Simón de J. Vélez | Estudiantina Iris |
| Tesoros discográficos de Colombia. Volumen 4. [*ca*. 1980. Medellín, RCA Victor - Sonolux] | A | Pasillo colombiano | Pasillo | Pepe del Mar | Estudiantina Tucci |
| | | Enigma | Fox | Efraín Orozco | Orquesta Internacional |
| | | Edelma | Pasillo | Terig Tucci | Terig Tucci y su orquesta |
| | | Por qué te fuiste | Pasillo | Rosita de Rocha | Estudiantina Colombiana |
| | | Perlita | Pasillo | Terig Tucci | Estudiantinta Tucci |
| | | Relator | Marcha | Hernando Sinisterra | Orquesta Victor |

| **Volumen** | **Lado** | **Fonograma** | **Género** | **Autor** | **Intérprete** |
|---|---|---|---|---|---|
| Tesoros discográficos de Colombia. Volumen 4. [*ca*. 1980. Medellín, RCA Victor - Sonolux] | B | Patasdilo [Patasd’hilo] | Pasillo | Carlos Vieco | Orquesta Victor, Director E. Vigil y Robles |
| | | Flor incaica | Vals | Terig Tucci | Estudiantina Colombiana Tucci |
| | | Blanca | Pasillo | Alfonso Delgado Guerrón | Orquesta Típica Colombiana, Director Terig Tucci |
| | | Rayito de luna | Pasodoble | Gustavo Gómez Ardila | Estudiantina Tucci |
| | | El Yagarí | Pasillo | Maruja Hinestroza de Rosero | Estudiantina Tucci |
| | | Sandino | Fox | Efraín Orozco | Orquesta Internacional |
| Alborada colombiana. [1975. Medellín, Victoria] | A | El chapolero | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La conga | Conga | D.R.A. | Grupo Occidente |
| | | Amanecer del campo | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El zapatia'o | Porro | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Bajando al charco | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El remolino | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | B | Parranda campesina | Porro | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Alborada | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Anocheciendo | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La revolona | Marcha | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Corazoncito | Pasillo | D.R.A. | Grupo Occidente |
| | | El colibrí | Pasillo | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente |
| Notas de Colombia. Volumen 2. [1977. Medellín, Victoria] | A | Notas de Colombia | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La Diana | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El picante | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Santander | Pasillo | D.R.A. | Grupo Occidente |
| | | El chispero | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La ruleta | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Notas de Colombia. Volumen 2. [1977. Medellín, Victoria] | B | Cisnes del lago | Porro | Floresmilo Flórez | Grupo Occidente |
| | | Rio Verde | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Muévalo bueno | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El brincaíto | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Los bandoleros | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El galopero | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| Aires de Colombia. Volumen 3. [1977. Medellín, Victoria] | A | El triquitraque | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El pandiao | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Moviéndolo | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El cosquilloso | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El regreso | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Hágale mija | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | B | Huy huy huy | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El abandonao | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Caucano | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El guayacán | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El trepador | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La piquiña | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| Con sabor colombiano. Volumen 4. [1978. Medellín, Victoria] | A | Vuelticas | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El despechado | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Pa'lla y pa'ca | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Empujale | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El aserrador | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Horizontes | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | B | El calentano | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La trepadora | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Atardecer | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El salteador | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Añoranzas | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El suavetón | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Fiesta campesina. Volumen 5. [1979. Medellín, Victoria] | A | Josefina | Parranda | J. Kadú - Brenha | Grupo Occidente |
| | | Norma mía | Porro | Sergio Fernández Garay | Grupo Occidente |
| | | Mi guaquita | Parranda | José Bedoya | Grupo Occidente |
| | | La culebrita | Porro | D.R.D.A. | Grupo Occidente |
| | | El marañón | Porro | D.R.D.A. | Grupo Occidente |
| | | El caney | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | B | La mulatica perdida | Porro | D.R.D.A. | Grupo Occidente |
| | | La parrandera | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | La aurora | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Cuatro cosas en la vida | Porro | D.R.D.A. | Grupo Occidente |
| | | Palos verdes | Pasillo | D.R.D.A. | Grupo Occidente |
| | | Oye Luciano | Porro | D.R.D.A. | Grupo Occidente |
| Ritmos colombianos. [1981. Medellín, Victoria] | A | Que siga la fiesta | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El huracán | Currulao | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Gózalo morena | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Amor con garabato | Parranda | Carlos E. Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Pachanguiando | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Flores y estrellas | Pasillo | D. R. A. | Grupo Occidente |
| | B | El granizal | Porro | Grupo Occidente | Grupo Occidente |
| | | El nudo | Parranda | Grupo Occidente | Grupo Occidente |
| | | El andariego | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Lucero | Marcha | Agustín Bedoya | Grupo Occidente |
| | | El yarumo | Porro | Grupo Occidente | Grupo Occidente |
| | | Adriana | Pasillo | Rigoberto Muñoz | Grupo Occidente |
| Ritmos colombianos. Volumen 2. [1985. Medellín, Victoria] | A | La golosa | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El pital | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El presidente | Parranda | Félix Ramírez | Grupo Occidente |
| | | Ojos negros | Pasillo | D. R. A. | Grupo Occidente |
| | | Dora | Marcha | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Amalia | Pasillo | D. R. A. | Grupo Occidente |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Ritmos colombianos. Volumen 2. [1985. Medellín, Victoria] | B | Esperanza | Pasillo | Ibarra y Medina | Grupo Occidente |
| | | El lunar de mi novia | Porro | D. R. A. | Grupo Occidente |
| | | El viajero | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El siete cueros | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Vino tinto | Pasillo | Fulgencio García | Grupo Occidente |
| | | Sombrío | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| Ritmos colombianos. Volumen 3. [1988. Medellín, Victoria] | A | El fiquero | Parranda | Vicente Chica | Grupo Occidente |
| | | La negra Rosa | Porro | Joaquín Bedoya G. | Grupo Occidente |
| | | El fiestero | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Oriana | Pasillo | Vicente Chica | Grupo Occidente |
| | | El guarapero | Porro | Rigoberto Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Eche pa'ca | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | B | La resbalosa | Parranda | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | El viejo alegre | Parranda | Miguel Montoya | Grupo Occidente |
| | | La cejita | Pasillo | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Sirva el otro | Porro | Germán Muñoz | Grupo Occidente |
| | | Satanás | Pasillo | Mono González | Grupo Occidente |
| | | El serenatero | Porro | Miguel Montoya | Grupo Occidente |
| Jornadas universitarias 1981. Universidad de Antioquia. [1981. Medellín, Sonolux] [Casete] | A | Himno de la Universidad de Antioquia | [Marcha] | Edgar Poe Restrepo. Adaptación: José María Bravo Márquez | Club de estudiantes cantores de la universidad. Director: Artidoro Mora |
| | | Síntesis histórica de la Universidad | [Narración] | Comité organizador jornadas universitarias | Benjamín Castro |
| | | La música de mi tierra | Bambuco | Arnulfo Briceno | Grupo Nuestra Voz en el Recuerdo. Egresados de la Universidad de Antioquia |
| | | Grandeza y estirpe | Bambuco | Óscar Alonso Villegas | Grupo Nuestra Voz en el Recuerdo |
| | | Paloma blanca | Coral | Del folclor boliviano | Coro de cámara Facultad de Artes |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Jornadas universitarias 1981. Universidad de Antioquia. [1981. Medellín, Sonolux] [Casete] | B | Mañana es domingo | Tonada | Del folclor argentino | Grupo Nuestra Voz en el Recuerdo |
| | | Brisas de Santa Elena | Bambuco | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina universitaria. Universidad de Antioquia |
| | | Coplas colombianas | Coral | Arreglo: Luis Antonio Escobar | Coro de cámara de la Facultad de Artes |
| | | Lágrimas | Pasillo | Álvaro Dalmar | Gloria Giraldo - Estudiantina Universitaria. Universidad de Antioquia |
| | | La ruana | Bambuco | José Macías - Luis Carlos González | Héctor Castrillón - Hildebrando Martínez. Estudiantina Universitaria. Universidad de Antioquia |
| | | Cenizas al viento | Vals | José A. Morales | Marta Cecilia Zuluaga. Estudiantina Universitaria. Universidad de Antioquia |
| Sintéticos S.A. Disco 1. [*ca.*1984. Medellín, Sonolux] | A | Los guaduales | Guabina | Jorge Villamil C. | Carlos Julio Ramírez |
| | | Bailando con la dolores | Paseaíto | Domingo Rullo | Los cariñosos |
| | | Invernal | Pasillo | José María Egas - Nicasio E. Safadi | Gómez y Villegas |
| | | Cumbia en azul | Cumbia | Graciela Arango de Tobón | María Eugenia |
| | | El Galerón Llanero | Joropo | Alejandro Wills | Estudiantina Sintéticos |
| | | Libre como el aire | Bambuco | Severo Mantilla | Hermanos Martínez |
| | B | Feria de Manizales | Pasodoble | Juan Mari Asins - Guillermo González O. | Carlos Julio Ramírez |
| | | Flores del pasado | Pasillo | Nicasio Safadi - César Marquillón | Los 3 del Ecuador |
| | | Me volví viejo | Pasillo | José A. Morales | Garzón y Collazos |
| | | Fiesta de negritos | Porro | Lucho Bermúdez | Los Hispanos |
| | | Camino del indio | Zamba | Atahualpa Yupanqui | Milvia Rosa |
| | | Chispas | Pasillo | Milciades Garavito | Estudiantina Sintéticos |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Estudiantina Carlos Vieco. [*ca*. 1985. Medellín] [Disco compacto. Inédito] | | Larandia | Guabina | [Jerónimo Velasco] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Doña Martha | Pasillo | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Dora | Danza | [sin información] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Tartarín | Pasillo | [Pedro Morales Pino] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Carmiña | Danza | [Luis Antonio Calvo] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Atardecer | Pasillo | [Carlos Vieco Ortiz] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Ángela | Pasillo | [sin información] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Madeja de luna | Danza | [Luis Antonio Calvo] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Luz en tus ojos | Pasillo | [sin información] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Miraflores | Bambuco | [Carlos Vieco Ortiz] | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | Leonilde | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Carlos Vieco |
| | | La ñata | Bambuco | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Carlos Vieco |
| Estudiantina Bancoquia. [*ca*. 1985. Medellín, RCA - BMG - Ariola] | A | Adoro niña tus ojos | Bambuco | Carlos del Valle - Hipólito Cárdenas | Estudiantina Bancoquia |
| | | Leonilde | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Bancoquia |
| | | Qué importa | Pasillo lento | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Bancoquia |
| | | Tus trenzas | Bambuco | Graciela Arango de Tobón | Estudiantina Bancoquia |
| | | Honda pena (La Fruterita) | Pasillo | Roberto Muñoz Londoño - Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Bancoquia |
| | | Vírgenes del sol | Fox (Incaico del folclor) | J. Bravo del Campo | Estudiantina Bancoquia |
| | B | El regreso | Bambuco | Efraín Orozco Araujo | Estudiantina Bancoquia |
| | | Humorismo | Pasillo fiestero | Álvaro Romero Sánchez | Estudiantina Bancoquia |
| | | Oración | Pasillo | Francisco Gómez Correa - Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina Bancoquia |
| | | Triste ofrenda | Danza | Libardo Parra Toro - Germán Benítez | Estudiantina Bancoquia |
| | | Garza Morena | Bambuco | Jorge Villamil C. | Estudiantina Bancoquia |
| | | Bochica | Bambuco | Francisco Cristancho | Estudiantina Bancoquia |

| Volumen | Lado | Fonograma | Género | Autor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|---|
| Música colombiana de antología. [*ca*. 1985. Medellín, Preludio - Ondina] | A | Cámbulos y gualandayes | Bambuco | [sin información] | Garzón y Collazos |
| | | Disimulemos | Bambuco | [sin información] | Hermanos Martínez |
| | | El día de la fuga | Pasillo | [sin información] | Posada y Calle |
| | | Los arrieros | Bambuco | [Eddy Salospi - Manuel Salazar] | Espinosa y Bedoya |
| | | Virginia | Pasillo | [Juan de Dios Peza - Pío A. Pérez] | Hernando y Yesid |
| | | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestroza de Rosero | Estudiantina Colombiana de Terig Tucci |
| | B | Adoro niña tus ojos | Bambuco | [Carlos del Valle - Hipólito Cárdenas] | Obdulio y Julián |
| | | Niña de cara morena | Bambuco | [sin información] | Trío Dalmar |
| | | El profesor de canto | Bambuco | [Carlos Sáenz Echeverría - Eusebio Ochoa] | Hermanos Martínez |
| | | Idilio eterno | Pasillo | [José Macías] | Posada y Calle |
| | | Bambuco de la montaña | Bambuco | [sin información] | Trío Hermanos Moncada |
| | | Vino tinto | Pasillo | [Fulgencio García] | Trío colombiano |
| Cuerdas colombianas estudiantinas. [1996. Medellín, Colmúsica] [Disco compacto] | | Chaflán | Pasillo | D. en D. [Derechos en depósito] | Estudiantina Pulgarín Vera |
| | | On tabas | Bambuco | D. en D. | Estudiantina Pulgarín Vera |
| | | Josefina | Rumba | D. en D. | Estudiantina Pulgarín Vera |
| | | Galerón llanero | Galerón | D. en D. | Estudiantina Pulgarín Vera |
| | | Brisas del Cauca | Pasillo | A.R. [sic] | Estudiantina López |
| | | Chispas | Pasillo | D. en D. | Estudiantina López |
| | | A juerguiar tocan | Bambuco | D. en D. | Estudiantina López |
| | | 24 de diciembre | Rumba | El Mono González | Estudiantina López |
| Cuerdas maestras de Colombia Volumen 1. [1998. Medellín, Zeida - Codiscos] [Disco compacto] | | Pueblito viejo | Vals | [José A. Morales] | [sin información] |
| | | Los filipichines | Pasillo | [Emma Perea D. de La Cruz] | [sin información] |
| | | On tabas | Bambuco | [Emilio Sierra] | [sin información] |
| | | Corazones sin rumbo | Pasillo | [Simón de J. Vélez] | [sin información] |
| | | Trago a los músicos | Rumba | [Emilio Sierra] | [sin información] |

ANEXO 2.

**Listado de otras agrupaciones en la ciudad de Medellín, en el departamento de Antioquia y en el país.**

Otras estudiantinas en la ciudad de Medellín y municipios cercanos.

- Estudiantina Imusa. Director: Argemiro García.
- Estudiantina Cervunión. Director: Luis Gaviria.
- Estudiantina Landers Mora. Director: Ricardo Puerta.
- Estudiantina Eladio Vélez de Itagüí. Director: Francisco Roldán (Pacho Roldán).
- Estudiantina Haceb.[1]
- Estudiantina Banco de Caldas. Director: Carlos David Zuluaga Palacio, empleado del Banco. Zuluaga es integrante del grupo Los Yarumos.
- Estudiantina del Sindicato de Fabricato. A ella perteneció Argiro Ochoa, director musical del conjunto de proyección folclórica Cosecheros de Antioquia y del Conjunto musical Los Típicos.[2]
- Estudiantina Medellín. Esta agrupación "grabó en Codiscos".[3] Además participó en la película *Colombia Linda, la patria en sus bailes y canciones,* producida por Camilo Correa Restrepo en 1955.[4]
- Estudiantina de Santa Elena. Compuesta por músicos del corregimiento de Santa Elena, de Medellín. Tienen un disco compacto.[5]
- Estudiantina Tamayo. "La Estudiantina Tamayo se sale un poco del formato de estudiantina",[6] debido a su sonido con teclado electrónico; no obstante, sus obras y los

---

**1** José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
**2** Argemiro García Meneses. Entrevista personal. Copacabana, 30 de octubre de 2004.
**3** José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
**4** "Colombia linda. La patria en sus bailes y canciones". [en línea], disponible en http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/largometrajescv02.pdf [Acceso: 5 de noviembre de 2008].
**5** José María Paniagua. Entrevista personal. Bello, 17 de febrero de 2007.
**6** Ibíd.

géneros que interpretan corresponden plenamente al formato de las estudiantinas. En 1974 grabaron un disco llamado *El cafetero y otros pasillos de antaño,* con el nombre Carpentier Jr. Estudiantina Tamayo (LPT 1013), en discos Victoria, bajo el sello Tamayo.

- Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez. Luis Eduardo Gutiérrez fue un músico de Supía, municipio de Caldas, que grabó en Sonolux. El disco *Al compás de los recuerdos* (LSL 23-56) fue publicado bajo el sello Lyra en 1974. "La Estudiantina de Luis Eduardo Gutiérrez también se conoció como el Conjunto Esmeralda".[7]

- Estudiantina Pulgarín Vera. Según Gonzalo Molina, estaba compuesta por Julio Pulgarín, intérprete y arreglista de Colmúsica, y su hermano Manuel Pulgarín. [8] De esta estudiantina hay varias obras incluidas en el disco compacto *Cuerdas Colombianas Estudiantinas* (CDC5539), de Colmúsica, Colombiana de música, publicado en 1996. Su sonido refleja una producción realizada mediante el doblaje de los instrumentos.

- Estudiantina de la Congregación Mariana. Fue un grupo de personas asociadas a la Congregación, que aunque eran solo aficionados a la música, lograron presentarse muchas veces. Tenía la dirección de Luis Gaviria. En su instrumentación había un acordeón.[9]

En Medellín hubo varios músicos que a lo largo de su carrera fundaron y dirigieron diversas estudiantinas. Algunos de ellos son:

- Miguel Ángel Cuenca Quintero. Fue fundador de la Estudiantina Everfit Indulana, la Estudiantina del Sena Regional Antioquia-Chocó, la Estudiantina del Instituto Popular de Cultura, la Estudiantina del Banco Industrial Colombiano, la Estudiantina del Banco Central Hipotecario, la Estudiantina Leonisa Internacional,[10] la Estudiantina de

---

[7] Ibíd.
[8] Gonzalo Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 24 de febrero de 2007.
[9] Juan Fernando Molina Jaramillo. Entrevista personal. Medellín, 27 de julio de 2007.
[10] "En Leonisa había un Festival de la Canción muy bien organizado, muy bien montado, excelentemente bien montado porque había un mecenas que era el doctor Gilberto Giraldo Serna; me parece que era jefe de personal en esa época y él patrocinaba muchísimo eso; y hoy en día patrocina muchas actividades musicales. Él es el autor, el culpable de que exista una banda muy juvenil en Marinilla, que se llama la Banda de Incoomar. Incoomar, Industria Cooperativa de Marinilla, es una filial de Leonisa". John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007.

Sofasa, la Estudiantina de Landers y Compañía, la Lira Uyumbe y la Estudiantina La Familia.[11]

- Jesús Zapata Builes. Fue fundador de varias estudiantinas en empresas, entre las cuales se destacan la Estudiantina Locería Colombiana, en el municipio de Caldas, a principios de los años setenta, y la Estudiantina del Banco de la República, en Medellín.[12]

- Álvaro Muñoz Santander. Fundó hacia finales de los años setenta, la Estudiantina de la Fábrica Noel, la Estudiantina de la Fábrica Zenú y la Estudiantina de SAM (Sociedad Aeronáutica de Medellín), con algunos empleados de la compañía que tocaban tiple, guitarra y bandola; la Estudiantina de SAM, tuvo una duración aproximada de tres; también fundó la Estudiantina Antioquia, después de la disolución de la Estudiantina Bancoquia, hacia finales de los años ochenta.[13]

- John Castaño Cuartas. Fundó y dirigió las siguientes estudiantinas: "Estudiantina Enka de Colombia [en 1974], Estudiantina de Comfama [en 1977], Estudiantina Bedout: tal vez fue donde menos característica de estudiantina se tuvo, porque la única bandola era yo; de resto eran puras guitarras y tiples. Y también si mal no estoy tuvimos uno o dos cantantes. Yo creo que la Bedout sí tuvo una duración un poco fugaz; esa fue cortica [sic]".[14]

En el CD ROM *Un siglo de vida en Medellín*, producido por Viztaz,[15] se encuentra un material muy valioso donde se observan:

- Conjunto de cuerdas con trajes típicos. Foto tomada en 1948, donde, según la fuente, aparecen Obdulio y Julián, Briceño y Áñez, Alberto González y Manuel Maldonado.[16]

---

**11** Miguel Ángel Cuenca Quintero. Entrevista personal. Copacabana, 31 de agosto de 2007.

**12** Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 28 de agosto de 2004; Jesús Zapata Builes. Entrevista personal. Medellín, 6 de octubre de 2002.

**13** Álvaro Muñoz Santander. Entrevista personal. Medellín, 9 de marzo de 2007.

**14** John Rodrigo Castaño Cuartas. Entrevista personal. Medellín, 16 de febrero de 2007. Bedout, a pesar de haber sido una empresa editorial muy importante de la ciudad, al igual que otras grandes litografías, no se preocupó por adelantar trabajos de edición ni publicación de partituras.

**15** Viztaz. *Un siglo de vida en Medellín*. Medellín, Viztaz Taller de la Imagen – Instituto de Estudios Regionales INER – Universidad de Antioquia, 1997. [Multimedia].

- El Conjunto médico musical de Medellín en 1970. Tiene una composición instrumental muy especial de bandolas y tiples, piano, maderas, violines y contrabajo (véase foto 66).



Foto 66. *Conjunto médico musical de Medellín.* Fotógrafo sin identificar, 1970. [15 x 24.7 cm.]. Fuente: Viztaz. *Un siglo de vida en Medellín.* Medellín, Viztaz Taller de la Imagen – Instituto de Estudios Regionales INER – Universidad de Antioquia, 1997. [Multimedia].

Estudiantinas en otros municipios de Antioquia

[16] Algunos detalles indican que se trata de la Estudiantina Melodías de Colombia, pues el adorno que tienen las bandolas en el extremo del clavijero y la ruana decorada con franjas verticales, en la cual se encuentra sentado uno de los bandolistas, son idénticos a la foto que apareció publicada en el disco *Cuerdas colombianas* de la Estudiantina Melodías de Colombia. También es probable que haya un error en la fecha, pues la Estudiantina Melodías de Colombia es de 1962 aproximadamente.

- Estudiantina de la familia Ramírez Palacio (Fredonia). Director: David Ramírez.
- Estudiantina Fantasías del Norte, del municipio de Don Matías. Creada como una tuna por Benhur Gallego Mesa en 1975, recibió asesoría musical del maestro Luis Uribe Bueno. Sus integrantes eran personas vinculadas a la industria, el comercio y a la educación. Grabaron el disco *Estudiantina Fantasías del Norte* (01-9935-00721), en la división de grabaciones especiales de Sonolux, en 1984, como homenaje al centenario del nacimiento de Luis López de Mesa.

Estudiantinas bogotanas

- Estudiantina Colombia. Agrupación fundada por Tomás Molano Rosas en diciembre de 1962 en Bogotá. Grabaron su primer disco en Codiscos en 1965. Realizaron numerosas presentaciones en diferentes países, como Alemania, Ecuador, España, Estados Unidos, Italia, Rusia y Venezuela. Después de que la estudiantina se constituyó como fundación con personería jurídica sin ánimo de lucro, "para institucionalizarla y garantizar su existencia dedicada a la difusión y enseñanza de la música nacional, organizó su división fonográfica con la denominación de 'Sonido y video de Colombia' Sonovicol"[17]. El grupo se reconoce además por su trabajo vocal con el tenor Rafael Mayorga.
- Estudiantina Phillips. Grupo que hizo grabaciones entre los años sesenta y setenta, con dirección e instrumentación de Álvaro Dalmar, seudónimo de Álvaro Chaparro Bermúdez. El grupo "no tiene bandola [...] tiene tiple o guitarra, pero no las dos simultáneamente", según Juan Fernando Molina; además tiene trompeta, violín, flauta y contrabajo.
- Estudiantina de Avianca. Grupo que contó con la dirección de Alonso Rivera, músico de estudiantinas de la ciudad de Medellín. Esta estudiantina, que funcionó entre finales del sesenta y principios del setenta, estuvo integrada por celadores y

[17] Sonovicol. *Estudiantina Colombia, Año 25.* Bogotá, 1987. [Grabación sonora].

empleados, que tocaban bandola, tiple y guitarra,[18] y eran los encargados de recibir a personalidades como presidentes y artistas que llegaban al aeropuerto El Dorado.[19]

- Estudiantina Camucol, "que es como un centro artístico comparativo con el CAMC de aquí".**[20]**
- Estudiantina del Banco de la República. Estuvo dirigida mucho tiempo por Ignacio "Papi" Tovar Medina, músico huilense. Tovar murió en febrero de 2007 en Medellín.

En el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional se encuentran algunas grabaciones de la Estudiantina del Acueducto de Bogotá, la Estudiantina Colombia, la Estudiantina Fósforos El Rey, la Estudiantina de la Contraloría de la República, la Estudiantina del Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior, ICETEX, y algunas partituras de la Estudiantina Telecom.

Otras agrupaciones

- Estudiantina Boyacá. Fundada en 1980.
- Estudiantina Grecha. Según José María Paniagua, éste fue uno de tantos grupos que vinieron a grabar en Medellín o en Cali. En el inventario de la Colección Cuéllar se encuentran dos pasillos y un vals grabado por Discos Victoria, en formato de 78rpm. Dos de sus integrantes fueron Tobías Plicet en el violín y Paco Veras en la flauta.
- Estudiantina Los Andes. Esta agrupación tiene un disco de 78rpm grabado en Ondina, depositado en la Colección Cuéllar.
- El "Zurdo" González y su Estudiantina. Agrupación que tiene tres discos de 78rpm grabados en Discos Victoria, serie Hispana, inventariados en la colección Cuéllar. Más adelante, en 1958, publicó el disco *Bambucos y pasillos de Colombia, el "Zurdo" González y su Estudiantina* (LPV 100), en Discos Victoria, con el sello Diana; dicha

[18] La Estudiantina de Avianca fue su primera experiencia de dirección.
[19] Alonso Rivera Mejía. Entrevista personal. Medellín, 7 de septiembre de 2007.
**[20]** Sonovicol, op. cit. El CAMC es la sigla del Centro Artístico Musical Cooperativo; está ubicado en el sector de la iglesia de San Joaquín, centro occidente de Medellín.

publicación tiene también varias grabaciones del Dueto Ríos y Macías. Enrique González, el "Zurdo" González, nació en Bogotá en 1910, y luego se radicó en Cali.

- Estudiantina Barranquilla. Formada por el violinista antioqueño Luis Uribe Uribe, padre de Gabriel Uribe. Aparece un disco de 78rpm, con el sello Tropical, en el catálogo de la colección Cuéllar, con los pasillos *Tunja* de Pedro Biava e *Inspiración* de Manuel Sáez.
- Estudiantina de los Hermanos Hernández. Tiene un disco de 78rpm publicado por Victor. En éste, la agrupación acompaña a Alfonso Ortiz Tirado. El disco pertenece a la colección Cuéllar.
- Estudiantina Cuba. Tiene un disco de 78rpm, grabado por Victor, también depositado en la Colección Cuéllar.
- Calandria y su conjunto, o Conjunto Calandria. Era una agrupación de Cali. Tenían acordeón y flauta.
- Estudiantina Los Cuatro Amigos. Fue un grupo santandereano, perteneciente a los hermanos Ramírez, que grabó en Codiscos.
- Estudiantina Riosucio, del departamento de Caldas.
- Estudiantina de los Hermanos Alvarado, de Anolaima, Cundinamarca. Grabaron el disco *Viva Colombia. Estudiantina de los Alvarado* (OB 0001), de Discos Orbe.
- Rondalla Bumanguesa. "Con violines, flauta o clarinete y saxofón, grabó en Sonolux, aunque también grabaron en Phillips y en Columbia… en Phonotone [probablemente Fonotón], que era de Phillips", según Juan Fernando Molina.
- Estudiantina Santiago de Cali. Director: Gustavo Sierra Gómez.
- Estudiantinas Aires Andinos. Grabó el disco *Colombianísimas volumen 1* (110-003) en Discos CBS, bajo el sello Epic en 1980. El director artístico de la producción fue Juancho Vargas.
- Estudiantina Galas, dirigida por Ignacio "Papi" Tovar. Publicaron el disco *Que vivan los novios Estudiantina Galas* (608656), en discos Philips, bajo el sello Polydor.

En la grabación participaron Libardo Orozco, Baltazar Acosta, Carlos García, José Mosquera e Ignacio "Papi" Tovar.

En el archivo del Centro de Documentación Hernán Restrepo Duque, en Ginebra (Valle del Cauca), se encuentra información sobre las siguientes agrupaciones:

- Estudiantina Aires Andinos
- Estudiantina Antioquia
- Estudiantina Bochica
- Estudiantina Boyacá
- Estudiantina Chía
- Estudiantina Colegio María Auxiliadora de Cartago
- Estudiantina Emilio Murillo
- Estudiantina Facultad de Bellas Artes Universidad Tecnológica de Pereira
- Estudiantina Fósforos El Rey
- Estudiantina Funmúsica de Guacarí
- Estudiantina Intermezzo
- Estudiantina Lisandro Varela
- Estudiantina Puerta Cadavid
- Estudiantina Tardes de Colombia
- Estudiantina Telecom
- Estudiantina Tropical
- Estudiantina Universidad Autónoma Latinoamericana
- Estudiantina Universidad de Antioquia
- Estudiantina Universidad del Tolima
- Estudiantina Universidad Nacional de Colombia
- Estudiantina Universidad Pedagógica
- Grupo musical Ubaté, Estudiantina

ANEXO 3.
**Listado archivos de audio e imágenes CD ROM**

| | Obra | Género | Autor | Intérprete | Título volumen | Sello | Imagen |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Flor incaica | Vals | Terig Tucci | Estudiantina Colombiana Tucci | Tesoros discográficos de Colombia Vol 4 | RCA Victor. Radio Corporation of America | 01A_TerigTucci<br>Fuente: Gardel en Nueva York, Webb Press, 1969<br><br>01B_TesorosDiscográficos_deColombia |
| 2 | Amalia | Pasillo | Joaquín Arias | Estudiantina Patria Colombiana | Alma colombiana. Pasillos instrumentales. Arreglos de Edmundo Arias | Zeida Codiscos | 02A_EdmundoArias<br>Fuente: “Hoy, medio siglo artístico de Edmundo Arias”. Artículo de prensa, *ca*. 1990.<br><br>02B_AlmaColombiana_Carátula |
| 3 | Ricitos de oro | Pasillo | Emilio Sierra Baquero | Estudiantina Sonolux | En son de fiesta | Sonolux | 03_Estudiantina Sonolux_En son de fiesta |
| 4 | Coqueteos | Pasillo | Fulgencio García | Estudiantina Sonolux | En son de fiesta | Sonolux | 04_Estudiantina Sonolux_Luis Uribe Bueno |
| 5 | Aeroplano | Pasillo | Emilio Murillo | Estudiantina Iris | Valores Musicales de Colombia. Volumen 5. Emilio Murillo | Zeida Codiscos | 05A_Estudiantina Iris_Valores Musicales Vol 5<br><br>05B_Estudiantina Iris_Valores Musicales Vol 5 |
| 6 | Tus ojitos | Bambuco | Jorge Camargo Spolidore | Estudiantina Iris | Joyas Colombianas. Volumen 2 | Zeida Codiscos | 06A_Estudiantina Iris_Joyas colombianas Vol 2<br><br>06B_Estudiantina Iris_Joyas colombianas Vol 2 |

|  | Obra | Género | Autor | Intérprete | Título volumen | Sello | Imagen |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7 | Rayo X | Pasillo | Pedro Morales Pino | Estudiantina Melodías de Colombia | Valores Musicales de Colombia. Volumen 2. Pedro Morales Pino | Zeida Codiscos | 07_Estudiantina Melodías de Colombia_Valores Musicales Vol 2 |
| 8 | Aires boyacenses | Torbellino | Carlos J. Mancipe | Estudiantina Melodías de Colombia | Cuerdas Colombianas | Zeida Codiscos | 08A_Estudiantina Melodías de Colombia_Cuerdas colombianas<br><br>08B_Estudiantina Melodías de Colombia_Cuerdas colombianas |
| 9 | Mi hombre | Fox | Ivain/ Arozamena | Estudiantina López | Con sabor y color | Sonolux | 09_Estudiantina López_Con sabor y color |
| 10 | Anticompás | Pasillo | Eliseo López | Estudiantina López | Estudiantina López | Fabuloso. Industria Nacional del Sonido. INS | 10_Estudiantina López_Estudiantina López |
| 11 | Cervecinas calientes | Fox | D.R.A. | Estudiantina López | Hagamos la Fiesta | Zeida Codiscos | 11_Estudiantina López_Hagamos la fiesta |
| 12 | De mis recuerdos | Pasillo | Antonio Ríos | Estudiantina Los Cuatro Ases | De mis recuerdos | Sonolux | 12_Estudiantina Los cuatro ases_De mis recuerdos |
| 13 | El cha-cha-chá del tren | Polka | G. Kote | Estudiantina Fuentes | Aires internacionales | Fuentes | 13A_Estudiantina Fuentes_Aires internacionales<br><br>13B_Estudiantina Fuentes_Aires internacionales<br><br>13C_Estudiantina Fuentes_Aires internacionales |
| 14 | Rumichaca | Bambuco | Emilio Murillo | Estudiantina Fuentes | El Cafetero | Fuentes | 14_Estudiantina Fuentes_El cafetero |

| | Obra | Género | Autor | Intérprete | Título volumen | Sello | Imagen |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 15 | La burrita | Paseaíto | Eliseo Herrera | Estudiantina Fuentes | Mi rancho bonito | Fuentes | 15A_Estudiantina Fuentes_Mi rancho bonito<br><br>15B_Estudiantina Fuentes_Mi rancho bonito |
| 16 | El tambo (Satanás) | Pasillo | Emilio Murillo | Los Arrireros | Colombia en notas | Metropoli/ Industria Nacional del Sonido/ Fabuloso | 16_Estudiantina Los Arrieros_Colombia en notas |
| 17 | Esperanza | Pasillo | Alfonso Medina. Adaptación Nelson Ibarra | Estudiantina de Toñita Mejía | Nochecita campesina | Zeida Codiscos | 17_Estudiantina de Toñita Mejía_Nochecita campesina |
| 18 | Enigma | Fox | Efraín Orozco Morales | Estudiantina de Toñita Mejía | Nochecita campesina | Zeida Codiscos | 18_Estudiantina de Toñita Mejía_Nochecita campesina |
| 19 | Luna de arrabal | Vals | E. Cadícamo/ Julio Sanders | Estudiantina América | Las Delicias con la Estudiantina América | Fuentes | 19_Estudiantina América_Las delicias con la Estudiantina América |
| 20 | Sueño y dicha | Pasillo | Nicasio Safadi | Estudiantina Santander | Música para mi rancho | Fuentes | 20_Estudiantina Santander_Música para mi rancho |
| 21 | El patiancho | Shirú | Ricardo Puerta | Estudiantina Puerta Cadavid | Sabor a Música | Producciones J.J. Mundo | 21_Estudiantina Puerta Cadavid_Sabor a música |
| 22 | El tonto | Pasillo | Argemiro García | Estudiantina Tardes de Colombia | Fiesta en la montaña | Sonolux | 22_Estudiantina Tardes de Colombia_Fiesta en la montaña |

| | Obra | Género | Autor | Intérprete | Título volumen | Sello | Imagen |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 23 | Sandino | Fox | Efraín Orozco | Estudiantina Lírica | La Estudiantina Lírica. Tiple, Guitarra y Bandola | Sonolux | 23_Estudiantina Lírica |
| 24 | Bochica | Bambuco | Francisco Cristancho | Conjunto Fabricato de Proyección Folklórica | Corporación Fabricato para el Desarrollo Social | Sonolux | 24_Conjunto de Proyección Fabricato |
| 25 | El cafetero | Pasillo | Maruja Hinestrosa | Estudiantina Tamayo/ Carpentier Jr. | El cafetero y otros pasillos de antaño | Victoria | 25_Estudiantina Tamayo Carpentier Jr_El cafetero y otros pasillos de antaño |
| 26 | Parranda campesina | Porro | Germán A. Muñoz | Grupo Occidente | Alborada colombiana | Victoria | 26_Grupo Occidente_Alborada colombiana |
| 27 | El manicero | Porro | Moisés Simóns | Estudiantina de los Hermanos Céspedes | Música internacional al estilo de los Hermanos Céspedes y su Estudiantina | Carnaval - Discos Victoria | 27_Los Hermanos Céspedes y su Estudiantina_Música internacional |
| 28 | La ñata | Bambuco | Luis Uribe Bueno | Estudiantina Carlos Vieco | Estudiantina Carlos Vieco | Inédito | 28_Estudiantina Carlos Vieco<br>Fuente: *El Colombiano*, 4 de Agosto de 1985 |
| 29 | Vírgenes del sol | Fox, Incaico del folclor | J. Bravo del Campo | Estudiantina Bancoquia | Estudiantina Bancoquia | RCA - BMG Ariola de Colombia S.A. | 29_Estudiantina Bancoquia |
| 30 | El Galerón Llanero | Joropo | Alejandro Wills | Estudiantina Sintéticos | Sintéticos S.A. Disco 1 | Sonolux | 30_Dolly Toro Cárdenas<br>Archivo: HéctorRendón |
| 31 | Brisas de Santa Elena | Bambuco | Carlos Vieco Ortiz | Estudiantina universitaria. Universidad de Antioquia | Jornadas universitarias 1981. Universidad de Antioquia | Sonolux | 31_Estudiantina Universidad de Antioquia_Paraninfo<br>Archivo: John Castaño |